

Georg Joseph Vogler

Betrachtungen der
Mannheimer
Tonschule

3 Bände und 1 Band

Notenbeispiele

Dritter Jahrgang

Der Nachdruck erhielt eine neue durchgehende
Paginierung. Die originalen Seitenziffern
wurden außerdem beibehalten.

B e t r a c h t u n g e n
der
Mannheimer Tonschule.
Dritten Jahrganges
erste Lieferung
für den 15. Brachmonat 1780.

Summe der Harmonik,
auf deren Vermehrung und Verminderung
um eine einzige
Harmonie, Mehrdeutigkeit, Schluß-
fall, Ausweichung
der Preis von 100 Carolinen steht,
gewidmet
den wißbegierigen Tonliebhabern zur voll-
ständigen und übersiehenden Kenntniß; den
accompagnirenden Damen zur Erleichterung;
dem Berliner Rezensenten zur ewigen
Beschimpfung

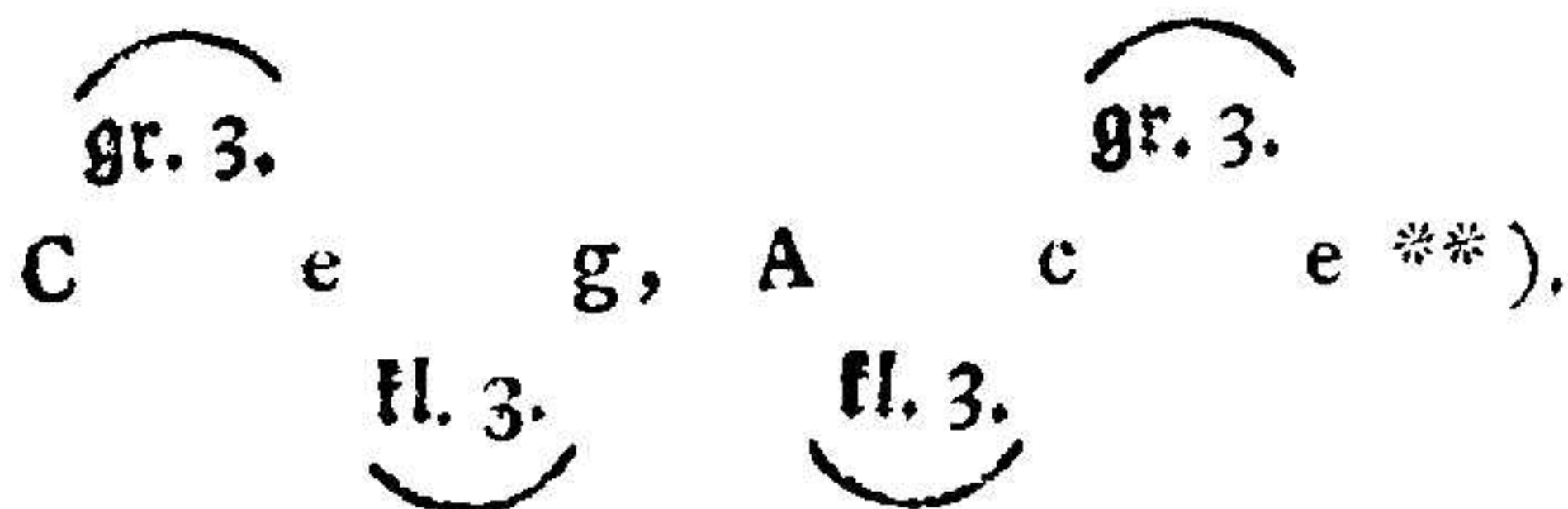
v o n
öffentlichen Tonlehrer
in Mannheim.

Erster Theil.

Mehrdeutigkeit der Harmonien und Schlußfälle der Töne.

§. 1.

Eine jede Harmonie der Reiter *) mit großer Fünfte enthält die Verhältniß einer großen und kleinen Dritte. Ist die große Dritte jene vom Hauptflange zur Dritte: so heißt es: eine harte Tonart; liegt sie aber zwischen der 3 und 5: so nennen wir sie die weiche Tonart; z. B.



§. 2. Beide Tonarten hier haben dieselbige Vorzeichnung, nämlich weder ein Kreuz noch ein b: sie sind die einfachsten, worauf Klarheitswegen alle Beispiele sich beziehen sollen ***).

§. 3.

*) S. der Tonwissenschaft S. 17.

**) S. der Tonkunst S. 31.

***) S. der Tonkunst S. 6.



§. 3. Die drei fürnehmsten Töne *) in der harten Tonart haben die grose; in der weichen die kleine Dritte. Diese bisher sind sechs Töne, und entweder in harter oder weicher Tonart

der I, IV, V, III, VI, VII Ton mit gr. 3.

der II, III, VI, I, IV, V Ton mit kl. 3.

§. 4. Da in dieselbigen Töne man im harten C oder weichen A ausweichen darf **), d. i. ein jeder von obigen sechs den ersten Ton vorstellen kann: so läßt sich vom bloßen Tone nicht entscheiden, ob

Tab. 2, fig. 1.

fig. 2.

im harten C

im weichen A

C	der erste		Dritte
D	der zweite		vierte
E	der dritte		fünfte
F	der vierte	oder	sechste
G	der fünfte		siebente
A	der sechste		erste

Ton sei;

ob im harten C

oder im weichen A

H 2

C

*) S. der Tonkunst S. 4.

**) S. der Tonsezkunst S. 64.



4

C vom A den dritten Ton vorstelle.

C	G	vierten
C	F	fünften
C	E	sechsten
C	D	siebenten
D	C	zweiten
D	A	vierten
D	F	sechsten
E	C	dritten
E	A	fünften
E	G	sechsten
F	D	dritten
F	C	vierten
F	A	sechsten
G	E	dritten
G	C	fünften
G	A	siebenten
A	G	zweiten
A	F	dritten
A	E	vierten
A	D	fünften
A	C	sechsten

§. 5. Daß nun ein jeder Ton in das Gebiet anderer, und in mehrere Bedeutungen gezogen werden kann, heist Mehrdeutigkeit. Wie nothwendig sie sei, wird jeder Wißbegieriger eingestehen,



gestehen, wenn er von folgenden Ausweichungen, die sich hierauf gründen, alle Augenblick getäuscht wird, ohne die Ursach zu wissen; wie nützlich, wenn er das Herz des Zuhörers, durch diese Kenntnisse selbst in die Hände bekommt, um es durch willkürliche Ueberraschungen und Täuschungen nach Gefallen ummodeln zu können.

§. 6. Der siebente Ton in harter und zweiter in weicher Leiter mit kleiner Gänste, enthält die Verhältniß zweier kleinen Dritten *), ist deswegen unfähig, nicht nur Hauptton eines ganzen Stückes zu werden, sondern auch den ersten Ton, den Führer einer Ausweichung, auf eine kleine Weile vorzustellen.

§. 7. Ein jeder von diesen 7 Tönen der Leiter enthält nach Angabe der Leiter eine Siebente:

der I und IV in harter	}	Leiter die große Siebente **).
der III und VI in weicher		

Es bleibt also im Zusammenhange bis zur Entscheidung unbestimmt, ob z. B.

2 3

h

*) S. Tonwissenschaft 29. S.

**) S. Tonwissenschaft 34. S.



6

h

g

e

C

der erste

oder vom G der vierte

oder vom weichen A der dritte

oder vom weichen E der sechste Ton sei. Tab. 2.
fig. 3.

§. 8. Der II, III, VI in harter }
IV, V, I in weicher } Leiter

haben die kleine Siebente *).

Es bleibt also im Zusammenhange bis zur
Entscheidung unbestimmt, ob z. B.

g

e

c

A der erste

oder zweite vom harten G

oder dritte vom harten F

oder vierte vom weichen E

oder fünfte, nicht

aber schlußfallmäßige vom weichen D

oder sechste vom harten C sei. Tab. 2. fig. 5.

§. 9. Der VII in harter
und II in weicher Leiter

mit

*) S. Tonwissenschaft 31, 32, 33. S.



mit kleiner Siebente *)

aber auch kleiner Fünfte

sind nicht nur zwei, sondern dadurch noch mehrdeutig, daß der vierte erhöhte Ton sich außer der Entscheidung des ganzen Tonwechsels hievon nicht hinlänglich sündere. Tab. 2, fig. 6.

§. 10. Der fünfte schlußfallmäßige Ton **) mit der vorzüglichsten kleinen und Unterhaltungssiebente, der, z. B. vom C zu sprechen, beiden, der harten und weichen Tonart ***) zukommt, könnte zwar und in seltenen Fällen mit dem G ohne Kreuz als siebenten unschlußfallmäßigen Tone des weichen A zweideutig ****) werden; Tab. 2, fig. 4. er ist aber dadurch mehrdeutig und täuschungsvoll, daß

f	Eis
d	d
h	h
G und	g
der fünfte von beiden Tonarten C	der erhöhte vierte *****)
	vom weichen H
	U 4
	vor

*) S. Tonwissenschaft 30. S.

**) S. Tonsezkunst 28. S.

***) S. Tonsezkunst 31. S.

****) S. Tonsezkunst 54 S. 18)

*****) S. Tonwissenschaft 41. S, 54. S. 5) Tonsezk. 32. S.



vor der Entscheidung der Folge vom Ohre nicht wohl können unterschieden werden.

§. 11. Wenn man die Harmonie eines vierten erhöhten Tons in weicher Leiter, wie die vorherige Eis g h d, (um die einfachste vorzunehmen) z. B. Dis f a c zergliedert; so findet man von der Dritte angerechnet z. B. hier vom F wieder eine 3, 5, 7. Und hiedurch äußert sich die Zweideutigkeit, da Dis mit f a c als der vierte erhöhte vom weichen A, und F a c es als der fünfte schlußfallmäßige von beiden Tonarten B Hauptklang sein kann.

Wie leicht kommen wir durch die

Zweideutigkeit

der Töne	mit	vom weichen	ins weiche und harte
Dis f a c es	F a c	A	B?
Gis b d f as	B d f	D	Es.
Cis es g b des	Esg b	G	As.
Fis as c es ges	Asc es	C	Des.
H des f as h Cise	isgis	F	Fis.
E ges b des e	Fisais	B	H.
A ces es ges a	Hdis	Es	E.
D fes as ces d	Egis	As	A.
Fisfis a cis e	Acis	Cis	D.
His d fis a c	Dfis	Fis	G.
Eis g h d f	Gh d	H	C.
Ais c e g b	Ceg	E	F.

Siehe



Siehe die gestochenen Beispiele Tab. 3. f. 1.

§. 12. Der obige siebente Ton G mit seiner kleinen Siebente in der weichen Tonart A, war sehr unentscheidend und mit dem fünften schlußfallmäßigen vom C zweideutig; wenn aber dieser Siebente, der sonst die große Dritte zum schlußfallmäßigen Fünften vorstellt, aus dieser Ursache erhöht und entscheidend wird: so entspringt eine Reihe von kleinen Dritten, um gleichmäßig von der Dritte, von der Fünfte, und von der Siebente anfangen und zählen zu können.

Diese Art einer vierfachen Mehrdeutigkeit ist wenigstens den Hauptklängen nach die gemeinste und leichteste: nur durch wissenschaftliche Untersuchung lassen sich noch unbekanntere Umwendungen und schleichende Lagen entfalten, die vom ausgebreitetsten Nutzen sind. So können wir urplötzlich durch diese Mehrdeutigkeit

der Töne	{	gis	h	d	Eis	vom weichen Fis,
		Gis	h	d	f	im weichen A,
		as	H	d	f	im weichen C,
		as	ces	D	f	im weichen Es;
der Töne	{	dis	fis	a	His	vom weichen Cis,
		Dis	fis	a	c	im weichen E,
		es	Fis	a	c	im weichen G,
		es	ges	A	c	im weichen B,



der Töne { cis e g Ais vom weichen H,
 Cis e g b im weichen D,
 des E g b im weichen F,
 des fes G b im weichen As;

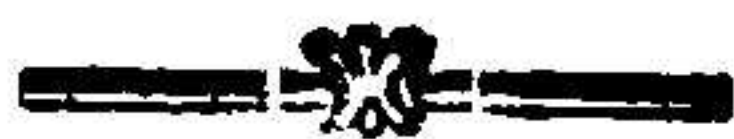
drei Stufen der Vorzeichnung überspringen, schließen, und eben auf diese Art wieder zurück gehen.
 Tab. 3. f. 3.

§. 13. Wenn man beim zweiten schlußfallmäßigen Tone der weichen Leiter von der Fünfte wieder anfängt zu zählen: so entspringt eine andere mit voriger zweideutige Harmonie, und der zweite z. B. vom weichen A, kann auch der zweite vom weichen Es werden. So kommt man augenblicklich vermittels dieser

der Töne	mit	vom welchen	ins weiche
H dis f a	ces es F a	A	Es,
Fis ais c e	ges b C e	E	B,
Cis eis g h	des f G h	H	F,
Gis his d fis	as c D fis	Fis	C,
Dis fisfis a cis	es g A cis	Cis	G,
Ais ciscise gis	b d E gis	Gis	D,

und wieder zurück Tab. 3. f. 3.

§. 14. Vom 1. bis zum 10. § wo die entscheidende schlußfallmäßige Unterhaltungssiebente des fünften Tons erschien, bestand die Mehrdeutigkeit



tigkeit in lauter unentscheidenden Tönen der Reiter, deren gelinde Folge von neuer Wüthung wenigstens in meinen und meiner Schülern Aufsätzen schon gewesen sind.

Es sollte mir sehr leid sein, wenn meine Leser nicht alle den ersten Zirkel im Schulbuche Tab. XXVI, gehörig benutzt hätten: ich wiederhole ihn hier.

e D d d d d d C c c c c c B b b
 c c H B b b b b A As as as as as G Ges
 a a a a G g g g g g F f f f f f
 F f f f f E Es es es es es D Des des des des
 ais ais ais ais Gis gis gis gis gis gis Fis fis fis fis fis fis
 Fis fis fis fis fis Eis E e e e e Dis D d d d
 eis Dis dis dis dis dis dis Cis cis cis cis cis cis H h h
 cis cis His H h h h h Ais A a a a a Gis G
 E e e e e es es es D Des des des des des C Ces
 d Cis C c c c c c c B b b b b b
 h h h A A As as as as as G Ges ges ges ges
 g g g g g g F f f f f f Es es es
 h h h h Ais A a a a a Gis G g g g
 Gis gis gis gis gis gis Fis fis fis fis fis fis E e e
 fis Eis E e e e e Dis D d d d d Cis C
 dis dis dis Cis cis cis cis cis cis H h h h h



g Fis F f f f f E Es es es e e e
 e e e D d d d d d C c c c c
 c c c c H B b b b b A A a a
 A a a a a G g g g g g Fis F

Tab. 2. fig. 7. ist das bisherige in Noten, aber in einer anderen Lage gesetzt, und in der Mitte ein Mittelpunkt angebracht. Auf der Orgel thun dergleichen bindungsvolle und anhaltende Zusammenstimmungen die beste Wirkung, und es ist kein Tonstück, worin sich nicht etliche davon mit neuem, edeln, erhabenen und ausgezeichneten Eindruck aufs Herz anwenden lassen.

§. 15. Hierin erscheinen die zwölf Töne unser vermischten Leiter in dreierlei Gestalten, 1) mit groser Dritte, groser Fünfte und groser Siebente, 2) mit kleiner Dritte, groser Fünfte, kleiner Siebente, 3) mit kleiner Dritte, kleiner Fünfte, kleiner Siebente. Das wären nur 36 Harmonien, die Lage aber, die verschiedene Vorzeichnung, die Folge u. d. m. erforderten mehr als noch einmal soviel Zusammenstimmungen zu diesem Tonkreis.

§. 16. Diese Folge von Harmonien hat nun das ganze Tonreich durchgewühlt, ich mußte es zirkelförmig geben, damit der Leser anfangen und aufhören könne, wo es ihm gefällig ist; diese Form mag alt oder neu sein, Zauberkreisen oder pedantischer



tischen Vorspiegelungen, nach dem Ausdrücke des Berliner Herrn Rezensenten, gleichen: so wird sie doch in dergleichen Vorfällen der Allgemeinheit, d. i. in einer für alle Töne und Umstände nothwendig brauchbaren Tabelle unvermeidlich.

§. 17. Vom 10. bis 14. §. bestand die Mehrdeutigkeit in lauter entscheidenden schlußfallmäßigen Tönen der weichen Leiter. Auch die Entscheidung kann mehrdeutig klingen, und nach eingetretenen Haupt- oder fünftem Tone, wie eben die Schlußfälle beschaffen sind *), erfährt erst das Gehör, daß z. B. der vorhergegangene Ton, fis nicht ges, ces nicht h gewesen sei. Von unserm Mannheimer Orchester habe ich zwar in meiner Kirchenmusik ciscis und das darauf folgende d deutlich sündern gehört.

§. 18. Wer das weitwendigste Feld der unendlichen Tauschungen, die durch die Mehrdeutigkeit der bisher entscheidenden, des zweiten, vierten und siebenten schlußfallmäßigen Tones der weichen Leiter entstehen, übersehen, und thätig urbar machen will, darf sich mit dem großen Zirkel im Schulbuche Tab. XXVII divertiren. Hier findet ein

*) Man lese im Schulbuch in der Tonsektunst die ganze Lehr von Schlußfällen nach.



ein Harmonist reichhaltigen Stoff für jahrlange Unterhaltungen. Da die vierfache Mehrdeutigkeit des siebenten erhöhten Tones meistens das Ru- der führt: so sind diese 3 Harmonien $Gis\ h\ d\ f$, $Cis\ e\ g\ b$, $Dis\ fis\ a\ c$, mit ihren drei andern An- spielungen in der Mitte angebracht, und nimmt jede vier Länder ober ihr ein, wo in einem jeden sie mit dem II, IV, V Ton sich finden läßt. Die freien Länder, worunter keine von diesen Harmo- nien steht, dienen nur zu Mittelwegen, von einer solchen Harmonie in die andere überzugehen.

§. 19. Man schreitet folgendermaßen zum Werke. Man wählt sich eine Harmonie im Kreise, wo man will; jede gefundene leitet den Harmoni- sten, wie er selbst will, entweder eine Linie oben oder unten, auf rechter oder linker Hand, und so fährt man so lang fort, bis man selbst einen Schlußfall wünscht: dieser geschieht nach Angabe des schlußfallmäßigen entscheidenden Tones. Ist dieser der vierte oder zweite: so folgt der fünfte; ist er aber der fünfte selbst oder siebente: so folgt der erste.

Diese vier Länder ober der Harmonie $Gis\ h\ d\ f$ und ihrer drei noch mit mehrdeutigen Harmonien;
 ober der Harmonie $Cis\ e\ g\ b$
 und



und ihrer drei noch mit mehrdeutigen Harmonien;
 ober der Harmonie Dis fis a c
 und ihrer drei noch mit mehrdeutigen Harmonien
 haben mit römischen Zahlen den Hauptklang über
 der Linie bezeichnet, bei den Zwischenländern steht
 er unter der Linie, dann ist in jeglichem dieser Län-
 dern ein fünfter, siebenter, vierter, zweiter Ton
 enthalten, man mag mit dem Finger in die Höhe
 oder in die Quere fahren.

Hier ist die ausführliche Beschreibung.

Wenn man das Buch grad vor sich nimmt: so
 ist Tab. XXVII. grad in der Mitte ein Taktstrich
 von vier Zeilen, unten ein Sternchen * und da steht
 Gis h d f der siebente schlußfallmäßige Ton vom
 weichen A: wird der Hauptklang erniedriget: so
 haben wir G h d f den fünften von beiden Ton-
 arten C; wird vom Gis h d f das h erniedriget,
 d. i. die kleine Dritte zu verminderten: so haben
 wir Gis b d f den vierten erhöhten vom weichen D;
 wird die Siebente f erniedriget: so haben wir gis
 b d E den zweiten schlußfallmäßigen vom wei-
 chen D.

Eigentlich ist dieß der wahre Ursprung und
 die richtige Herleitung

G h d f der fünfte 2)

Gis h d f der siebente 6)



Gis b d f der vierte 10)

gis b d E der zweite 14) stehen

Gis h d f und as H sind zweideutig, und so entstehen wieder vier andere

as B d f der fünfte 5)

as H d f der siebente 1)

as H des f der vierte 4)

G h des f der zweite 8)

as h d f und as ces D f sind zweideutig, und so entstehen wieder vier andere

as ces Des f der fünfte 12)

as ces D f der siebente 16)

as ces D fes der vierte 13)

as B d fes der zweite 9)

as ces D f und gis h d Eis sind zweideutig, und so entstehen wieder vier andere

gis h d E der fünfte 15)

gis h d Eis der siebente 11)

g h d Eis der vierte 7)

g h Cis eis der zweite, 3)

Der allgemeine hier herrschende Schlüssel ist Violinschlüssel.

Die Fächer in die Breite oder Quere vier, in die Länge oder Höhe vier machen sechszehn aus und hier ist ihre Figur, Lage und Bedeutung. Die

vorgesezte Zable wird betweisen, daß keine Har-
monie fehle, noch eine wiederholet worden.

VIL 1) as H d f	V 2) G h d f	II 3) g h Cis eis	IV 4) as H des f
V 5) as B d f	VII 6) Gis h d f	IV 7) g h d Eis	II 8) G h des f
II 9) as B d fes	IV 10) Gis b d f	VII 11) gis h d Eis	V 12) gis h Cis eis as ces Des f
IV 13) as ces D fes	II 14) gis b d E	V 15) gis h d E	VII 16) as ces D f

Wenn jemand rechter Hand unten die vier Gelber vornimmt, denen
Cis e g b vorsteht, und linker Hand unten die vier Gelber, denen
Dis fis a c vorsteht, so findet er folgende Harmonien:

C	e	g	b	2)	D	fis	a	c	15)	den fünften Ton
Cis	e	g	b	6)	Dis	fis	a	c	11)	den siebenten Ton
Cis	es	g	b	10)	Dis	f	a	c	7)	den vierten Ton
cis	es	g	A	14)	dis	f	a	H	3)	den zweiten Ton
des	Es	g	b	5)	es	F	a	c	2)	den fünften Ton
des	F	g	b	1)	es	Fis	a	c	6)	den siebenten Ton
des	F	ges	b	4)	es	Fis	as	c	10)	den vierten Ton
C	e	ges	b	8)	D	fis	as	c	14)	den zweiten Ton
cis	e	Fis	ais	12)	es	ges	As	c	5)	den fünften Ton
cis	e	Fisfis	ais	16)	es	ges	A	c	1)	den siebenten Ton
cis	e	Fisfis	a	13)	es	ges	A	ces	4)	den vierten Ton
cis	Dis	fisfis	a	9)	es	F	a	ces	8)	den zweiten Ton
cis	e	g	A	15)	dis	fis	a	H	12)	den fünften Ton
cis	e	g	Ais	11)	dis	fis	a	His	16)	den siebenten Ton
c	e	g	Ais	7)	d	fis	a	His	13)	den vierten Ton
c	e	Fis	ais	3)	d	fis	Gis	his	9)	den zweiten Ton

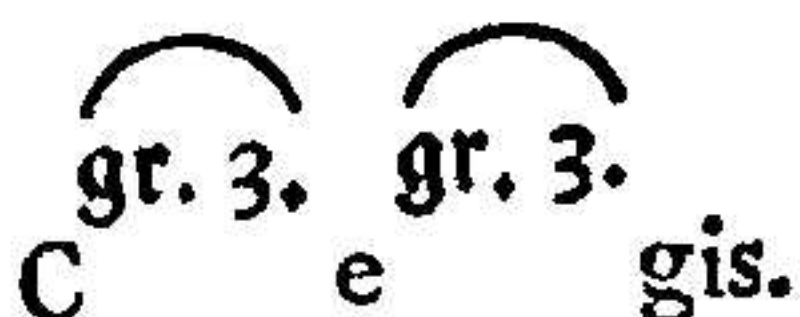


VII 1) ges A c es	V 2) F a ces	II 3) f a H dis	IV 4) ges A ces es
V 5) ges A c es	VII 6) Fis a ces	IV 7) f a c Dis	II 8) F a ces es
II 9) fis Gis his d	IV 10) Fis a ces	VII 11) fis a c Dis	V 12) fis a H dis
IV 13) fis a His d	II 14) fis a c D	V 15) fis a c D	VII 16) fis a His dis

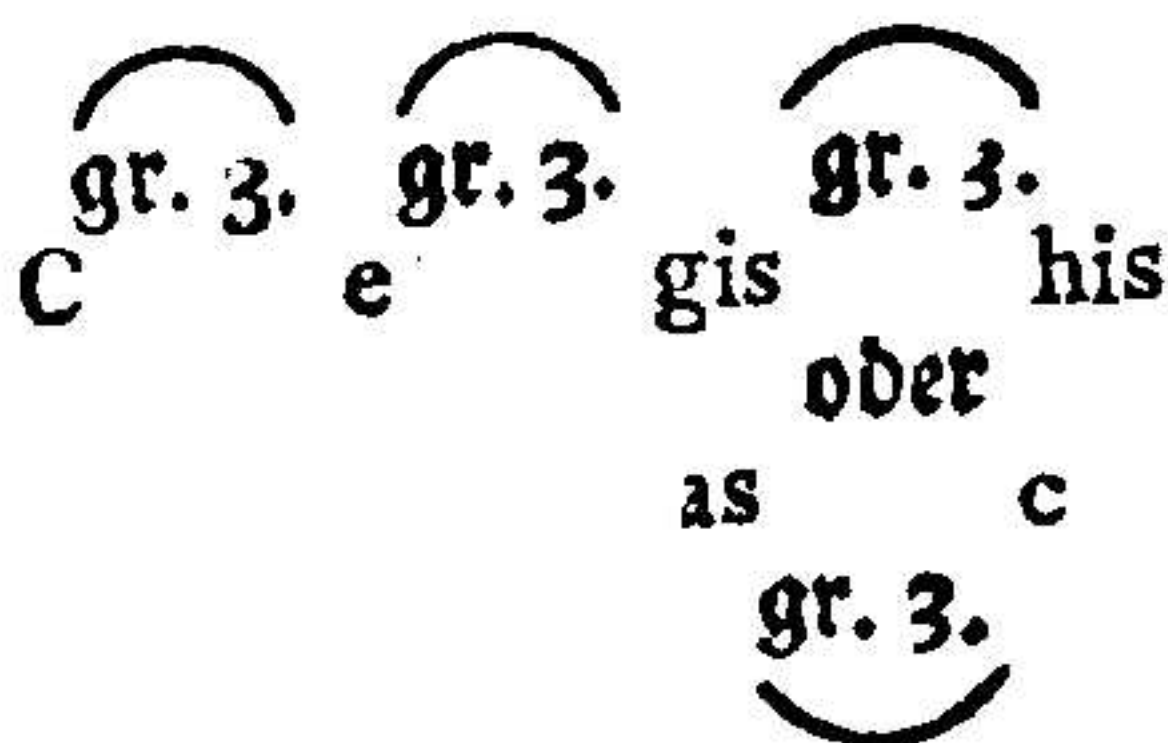
VII 1) g b des E	V 2) g b C e	II 3) Fis ais c e	IV 4) ges b des E
V 5) g b des Es	VII 6) g b cis E	IV 7) g Aisc e	II 8) ges b C e
II 9) fis fis a cis Dis	IV 10) g b Cis es	VII 11) g Aisc e	V 12) Fis ais cis e
IV 13) Fis fis a cis e	II 14) g A cis es	V 15) g A cise	VII 16) Fis fis ais cis e



§. 20. Der dritte in der weichen Leiter, der ohnehin die große Dritte hat, wenn noch der fünfte schlußfallmäßige ihm seine große Dritte zurückläßt, bekommt die übermäßige Fünfte. Dieß sind nun zwei Verhältnisse von großer Dritte, zwischen dem Hauptklang und der Dritte, zwischen der Dritte und Fünfte z. B.



Da, kleiner Bruch'ger zu geschweigen, der Umfang der Achte drei große Dritten enthält, z. B.



so kann diese Harmonie bei allen 3 Tönen mit Beibehaltung derselbigen Gestalt wieder anfangen und folglich mehrdeutig sein.

§. 21. Daß bloße Gehör unterscheidet also nicht, ob es die Harmonie z. B.

gis gis As
e E e

C oder his oder c sei, und hierauf gründet sich jene unter allen verworrenen Tonfolgen die verworrenste nicht verwirrte (denn hier entfaltet man sie



sie) Tab. 2. fig. 8. wo in jedem Takt das zweite Viertel ein tiefes unentwickeltes Geheimniß enthält, das von folgender Liste für alle 36 Takte erklärt wird.

gis	gis	As		gis	Gis	gis		As	gis	gis	
e	<u>E</u>	e		E	dis	re		<u>e</u>	e	<u>E</u>	
<u>C</u>	<u>his</u>	c		<u>his</u>	his	<u>C</u>		c	<u>C</u>	his	
a	a	A		a	A	a		A	gis	gis	a
f	<u>F</u>	eis		<u>F</u>	eis	f		<u>eis</u>	eis	<u>F</u>	
<u>Des</u>	cis	cis		cis	cis	<u>Des</u>		cis	<u>Cis</u>	cis	
ais	b	B		b	B	ais		B	ais	b	
fis	<u>Ges</u>	fis		<u>Ges</u>	fis	fis		fis	fis	<u>Ges</u>	
<u>D</u>	<u>d</u>	d		<u>d</u>	d	<u>D</u>		<u>d</u>	<u>D</u>	<u>d</u>	
h	<u>h</u>	H		h	H	h		H	h	h	
g	<u>G</u>	fisfis		<u>G</u>	fisfis	g		fisfis	g	<u>G</u>	
<u>Es</u>	dis	dis		dis	dis	<u>Es</u>		dis	<u>Es</u>	dis	

§. 22. Daß ganze Geschäft der Mehrdeutigkeit der Töne schränkt sich auf unentscheidende und entscheidende schlußfallmäßige Harmonien ein.

Unter die unentscheidenden rechne ich alle Töne harter und weicher Leiter. Hievon ist der fünfte, oder auch siebente, und wegen letzteren der mit dem siebenten zweideutige erhöhte vierte Ton ausgenommen. Unter die entscheidenden die schlußfallmäßigen im Buche. Es gibt aber noch eine dritte Gattung.



S. 23. Eine einstweilige Ruh sagt noch keine ganze Befriedigung.

Da es jezo die Wetteung gilt, um nichts mehr zu verschweigen, was nur immer einschlagend scheinen möchte: so folgt auch eine summarische Reihe von allen Schlußfällen.

S. 24. Man muß hier wiederholen, was im musikalischen Schulbuche von Schlußfällen steht. Nur in der Kürze aber läßt sich eine allgemeine übersehende Idee davon leicht einschränken.

Zwischen dem C und C, womit ich anfangen und schließen will, muß ein Mittelsatz zu stehen kommen, um etwas sagen zu können: so lang wir nur C hören, ist noch nichts bestimmt. Dieser Zwischenton muß freilich der verwandteste Ton wie F oder G sein.

Hievon stammen folgende Schlußfälle ab. Tab. 16.
in harter Leiter C G C f. 1. | C F C f. 2. | u. G C G f. 3.

gr. 3. gr. 3. gr. 3.
in weicher Leiter A E A f. 4. | | E A E f. 5.

Vom vierten in den ersten kann die weiche Leiter nicht fallen; denn es sind beide weiche Tonarten,

a e

gäb man fis c: so wär der Mißstand zwischen dem

D A

großen fis, und folgenden kleinen e unausstehlich;
sollte



sollte auch A die große Dritte haben: so bezög sich dieser Fall auf die harte Tonart; sollte D die weiche und A die harte bekommen: so würde diese Ausweichung im weichen D sagen, was obige im weichen A bestimmt.

§. 25. Man kann im weichen A sein, ohne daß das weiche A, der Hauptton vorgekommen sei. Um eine Gleichniß zu setzen, die nichts behauptet, nur zur Erklärung dienet, frage ich, ob man nicht in einem Lande und Gebiete sein könne, ohne die Hauptstadt noch gesehen zu haben? Und nur in weicher Tonleiter ist dieser Schlußfall so bestimmt, in harter aber, wie oben C F C, G C G zweideutig; denn in harter Leiter muß es der erste Ton, womit das ganze Stück angefangen hat, entscheiden, ob

C der erste, F der vierte, G der fünfte, C der erste, oder C der fünfte, F der erste, G der erste, C der vierte Ton sei.

§. 26. Durch den Zusatz eines noch angenehmen harmonischen Antheils, daß nach dem $\frac{1}{5}$ bei der Theilung der Saite entspringt, nämlich des $\frac{1}{7}$ wird die Harmonie des fünften Tones vollständiger und entscheidender.



f 7

d 5

h 3

3. B. G f. 6. 7.

§. 27. Wenn man von voriger wesentlich vierstimmigen Harmonie den Hauptklang wegnimmt: so bleibt noch ein Dreiklang übrig, der auch einen Uebergang bewirken kann, dieß ist nun der siebente Ton: hievon entspringen folgende Schlußfälle

5 5 6

H C oder D C

VII. I.

f. 8.

§. 28. Wie sich H zum C; eben so verhält sich Fis zum G; in der natürlichen stufenmäßigen Reihe der harmonischen Antheile war das $\frac{1}{11}$ nah bei fis: also kann der vierte Ton erhöht werden, und in dem fünften schließen.

5 5 gr. 6

Fis G oder A G. f. 9.

IV V

§. 29. In welcher Leiter muß zum schlußsallmäßigen fünften Tone obnehin schon die Dritte erhöht werden, und diese ist gis, Gis aber als Hauptklang der siebente Ton.



Seine Siebente wird die verminderte f zum Gis und dadurch sönbert er sich vom siebenten Tone der harten Leiter

verm. 7. fl. 3.

Gis A. f. 10.

§. 20. Der vierte Ton Dis, der vor seiner Erhöhung schon die kleine Dritte hatte, bekommt nun seine verminderte, und zeichnet sich hierdurch aus vom vierten Tone der harten Leiter.

verm. 7

[verm. 3 gr. 3. überm. 6. gr. 3.

Dis E f. 11 oder F E f. 12

Auch kann er nicht mit dem siebenten Tone zweideutig werden, wie der vierte in der harten Leiter.

§. 30. Da wir nun schon das Dis erhöht haben: so fragt es sich nicht mehr, ob das H der zweite Ton auch schlußfallmäßig werden könne, und seine kleine zurückbleibende Fünfte dienet ihm zur Charakteristik

fl. 7

überm. 6

fl. 5

4

gr. 3

gr. 3

3

gr. 3.

H

E

F

E

f. 13

f. 14.



§. 31. Von harmonischen Uebergängen zu sprechen: so ist hiemit alles erschöpft. Es gibt aber noch verstellte und vermittelte Schlußfälle, die sich immer auf obige beziehen, und nur durch andere Folgen oder Zwischenlagen ein anderes Ansehen gewinnen.

Verstellte Schlußfälle sind diejenigen, die nach der schlußfallmäßigen Harmonie nicht den erwarteten Ton setzen, sondern einen anderen folgen lassen: so nimmt gar oft der sechste den Platz des ersten ein, z. B.

C	G	A		A	E	F
f. 15.	statt C			statt A.	f. 16.	

Vermittelte, wenn zwischen den Hauptbestandtheilen eine unbedeutende Harmonie an dem nämlichen Orte eingeschaltet wird, wo der entscheidende Schlußfallmäßige hätte stehen sollen.

	5	5		5	gr. 3.		
z. B.	F	D	C		A	F	E
	f. 17.			f. 18.			

Diese Mittelsätze, das weiche D in harter, das harte F in weicher Leiter machen den sonst einfachen Schlußfall dunkel, oder noch dunkler:

	6			6	gr. 3.	
C	A	G		A	F	E
	f. 19			f. 20.		



§. 32. Wenn aber ein wahrer Uebergang geschehen könnte: so daß weder der Hauptton vorkam, noch ein schlußfallmäßiger Ton beiträt, folglich dieser Gang nicht einmal unter die zwei letzte subalterne Klassen, unter die erste ohnedem nicht, gehörte: was war nun die Antwort auf diese Frage und nachstehenden Satz:

6 gr. 3

C G C F E? fig. 21.

Kann D als der unschlußfallmäßige vierte in welcher Tonart schließen: so kann es der sechste gewiß nicht!

5 gr. 3.

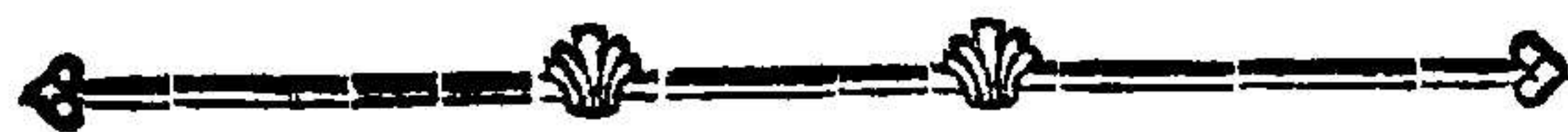
C G C F E fig. 22.

Und auch dieser Satz hat richtig im C angefangen, und schließt un widersprechlich im weichen A, ohne, daß der Hauptton A, noch hievon ein schlußfallmäßiger vorgekommen sei!

Liebe Leser!

Der Preis von hundert Carolinen war schon auf das Buch gesetzt, und durch gegenwärtigen Satz hätte er können gewonnen werden.





Zweiter Theil.

Erklärungen der Ausweichungsarten.

Vom harten und weichen C in alle andere
Tonarten.

Tab. 4.

1) C als der fünfte von beiden Tonarten F, und C als der siebente vom harten Des zeichnen sich durch die kleine Dritte und kleine Fünfte des letztern aus; da es Sechsten sind: so bleibt hier dieser Uebergang doch noch gelind, und seine Wirkung ist neu. Es kann eigentlich kein Uebersprung von 5 ben heißen; weil das zweite Viertel auch der mit 4 ben bezeichneten weichen Tonart F zukömmt.

2) In dem g und fisfis besteht die Zweideutigkeit; das Gehör glaubt den fünften von beiden Tonarten D, das A mit der Unterhaltungssiebente g zu hören, und der Erfolg beweist, daß der vierte erhöhte Ton vom weichen Cis das Fisfis mit seiner verminderten Dritte a einen Schlußfall in den fünften Ton Gis erzielet habe.

3) Erst



- 3) Erst ins weiche, dann ins harte D, geht der natürliche Weg vom harten C; die Hauptflänge sind folgende

7^b 7

gr. 3 gr. 3.

C Cis A D

- 4) Die unentscheidende Siebente des weichen D mit seiner kleinen Dritte und großen Fünfte, das im harten C F B, im weichen A D G

der II VI III

IV I V

aber im weichen G nur der anschlussmäßige fünfte Ton sein kann; diese Siebente, so unbedeutend sie scheint, löst dem Zuhörer Erwartung ein, und dieser wird von der unvermutheten aber fließenden Folge des vierten erhöhten Tones in der weichen Tonart D desto mehr getäuscht.

7

7 3^b gr. 3.

Hauptfl. C D Gis A

- 5) Die Unterhaltungssiebente bleibt hier zwar liegen, doch löst sie sich zuletzt noch auf, nach jener beim H angebrachten Erlaubnisse 29. S. der Tonwissenschaft; da das H mit der kleinen Siebente wohl folgen dürfte: so wird auch das Gehör vom schlussmäßigen B um so weniger beleidigt.



- 6) Willführlich aber desto neuer und origineller ist hier der Zwischensatz vom D, daß man entweder für den siebenten vom harten Es, oder zweiten vom weichen C halten kann, als wenn die Tonfolge vom C als fünften schlußfallmäßigen zum weichen F, ins weiche C fortschritt; da nun h und ces zweideutig sind: so glaubt man H d f as den siebenten vom weichen C statt ces D f as dem siebenten vom weichen Es zu hören.
- 7) Die Unterhaltungssiebente d vom fünften Tone E in der weichen Leiter A benützt hier, dem Gesange zum Vortheile; ihre Freiheit (der Tonwissenschaft 24. S.) sich in die Höhe auflösen zu dürfen.
- 8) Daß weiche E ist vom harten C nicht weit entfernt, desto seltner und dabei gesängiger ist hier der Uebergang von der im Grunde liegenden verminderten Siebente C zum Hauptklange Dis.
- 9) Eine vierstimmige widerige Bewegung erhöht hier den Werth einer in den äussern Stimmen auch ohne vorbedachter Ausweichung alltäglich üblichen Ganges.
- 10) Nur in der weichen Tonart darf nach dem schlußfallmäßigen fünften der vierte folgen; weil diese Töne verschiedene Dritten haben, welche
Gleich.



Gleichheit in der harten Tonleiter Eckel verur-

9 7b

sacht. Die Hauptflänge hievon sind 3b 5b 3b

C B E F.

11) Nach dem ersten Ton C ist nichts einfacher
als die Folge des fünften;

G h d f aber und

g h d Fis der vierte erhöhte vom weichen H sind zweideutig, und mit diesem Betrug werden wir unvermerkt in eine andere entfernte Tonart fortgetragen.

7

7 gr. 5 gr. 5.

verm. 3 gr. 3 gr. 3.

Hauptfl. C Eis Cis Fis

12) Von voriger Ausweichung sündert sich diese durch den der weichen Tonart eigenen Schlußfall des siebenten mit verminderter Siebente.

13) Hier, wo wenig Entscheidung nöthig ist, kommt der gelassene siebente Ton der harten Leiter Fis a c e wohl zu statten:

14) Der zweite in weicher Leiter G, daß A mit seiner kleinen Fünfte es kündigt uns seinen Hauptton vorläufig an.

15) Die weibliche Tonart C ist die sanfte Mittlerin zwischen den beiden männlichen Tonarten C und As.

16) Wenn



16) Wenn sich drei Töne von der Zusammenstim-
mung auf einmal ändern: so muß die Folge
durch ihre Verwandtschaft des Eintritts sehr be-
rechtigt sein; denn hier glaubt das Gehör

Cis e g b den siebenten vom weichen D zu hö-
ren, und der Ausgang beweist,
daß es

des fes G b der siebente vom weichen As ge-
wesen sei.

17) Daß e ist zum C 3
zum A 5
zum E 8

und hält sehr gemächlich im Grunde an, wenn
die Unterhaltungssiebente sich aufwärts auflöst.

18) Nur in gegenwärtiger Lage können diese zwei
Harmonien des vierten und fünften Tones der
weichen Leiter beide mit großer Dritte einander
folgen: der oberen anwesenden Tönen nach, ist
es auch noch nicht entschieden, ob beim vorletzten
Viertel E oder Gis der Hauptklang ist. Man
hüte sich aber in einem wohlgeordneten Stück
den vierten mit der großen Dritte anzubringen.

19) Wenn jede Stimme an und vor sich schon
dringend zum Zwecke wirkt; so ergießt sich durch
die ganze Harmonie ein gewisses unbestimmbares
Gefühl von Wohlthun, un certo non so che.

20) Ein



20) Ein Kunstgeweb, worin sich das Spiel mit der weichen Tonart F und der durchgehenden

7b

7b

siebenten Tönen E, beim zweiten A, beim sechsten Achtel ungemein vorthailhaft auszeichnet. Die Neunte, die in beiden gegenwärtigen Ausweichungen dem fünften Tone F zukömmt, trägt zur angenehmen Auf- und Unterhaltung nicht wenig bei.

21) Eine vierstimmige Harmonie, die durch betrügerische Wege sich durchschleicht, und ohne Anstoß das Gehör vom C ins H versetzt, deren Entfernung hier kaum wahrgenommen wird.

22) Die Elfte e zum Hauptklange G dem fünften schlußfaßmäßigen Tone beim zweiten Viertel trägt ihr wesentliches bei, um eine fremde Ausweichung durch seltene Aufhaltungen desto leichter zu bemänteln.

23) Eine bündige Folge von lauter Schlußfällen

3b 7b 7b

C Es As Des!

24) Der siebente Ton vom weichen As geht dem siebenten Tone vom weichen Des vor. Das weiche Des findet in der gewöhnlichen Vorzeichnung fast nie statt; weil man sich statt dessen des weichen Cis nur mit 4 Kreuzen bedient: hier aber,



da wir schon 3, been beim weichen C gehabt haben, ist der Uebergang mit been natürlicher.

Zum His ist a

C bb die verminderte Siebente.

25) Der vierte erhöhte Ton vom weichen G und der schlußfallmäßige fünfte vom weichen (auch harten) D sind nicht zu weit entfernt, als daß sie einander nicht folgen könnten.

Nun ist Cis es g b der IV erhöhte v. w. G

mit des Es g b dem V von beiden Ton. As zweideutig, und mit letzterem das weiche C, das zum fünften vom D gelangen will, sehr nahe verwandt. Der Sinn also gegenwärtiger Ausweichung ist C als der erste. Entweder der fünfte vom As oder der vierte erhöhte vom weichen G, der fünfte von beiden Tonarten D.

26) Zwischen einem Tone mit drei, und den andern mit einem b, ist jener mit a been das Mittel. Sehr erwartet war hier die große Dritte zum Hauptflange A beim dritten Viertel, wegen den vielen schwachen Tonarten.

27) Die bündigsten, aber dabei gewöhnlichsten Schlußfälle sind jene vom fünften zum ersten, besonders, wenn der neue erste schon wieder zum folgenden den fünften abgibt. Diese Ausweichung benuzet eine alltägliche Tonfolge, und
zeichnet



zeichnet sich durch ihren herrlichen, allmählichen Zutritt mehrerer Stimmen, und die successive Verstärkung der Harmonie vorzüglich aus.

28) Auf eine seltene Art (vielleicht nur aus Anlaß einer günstigen Lage) kündigt nach dem weichen C, schon der zweite Ton seinen Hauptton das weiche Es an.

29) Vielleicht nur gegenwärtige Lage darf eine so widrig scheinende Combination von Tonfolgen in einander schmelzen. Da gis mit as zweideutig ist, und bei der Harmonie vom weichen Gis anhalten kann: so wird der Zuhörer ohne Wissen und Willen mit fortgeschleppt.

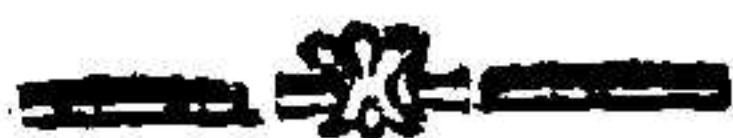
30) Fis a c es der VII vom weichen G

fis a c Dis der VII vom weichen E

sind, wie bekannt, zweideutig und zu gegenwärtiger Ausweichung der Grundstoffs.

31) Da das weiche C 3, das harte F 1 b hat: so schießt sich wol der Ton mit 2 been in die Mitte.

32) Statt den ersten Ton C mit seiner kleinen Dritten, durch den Zutritt der großen Dritte und Unterhaltungssiebente zum fünften schlußfällmässigen Tone vom F zu machen: so ist hier der sechste vom weichen F das Des (auch ein fremdes b) und der charakteristische erhöhte vierte mit guter Wirkung angebracht.



3b 7 7b 5b

33) Hauptfl. C Des Des Ges. Des benutzt die Achte c, als große Siebente, um sie in die kleine hinunter zu ziehen.

34) Fis a c es der VII vom weichen G
fis a His dis der VII vom weichen Cis
sind zweideutig.

Die zwei Haupttöne, das weiche C und weiche G: die zwei schlußfallmäßigen, der erhöhte siebente vom weichen Cis, und der vierte erhöhte vom weichen Fis sind verwandt, und hierauf gründet sich der Harmoniengang vorliegender Ausweichung.

35) Die harte Tonart C beim zweiten Viertel kündiget schon das folgende harte G an, das keinen der entscheidendsten Schlußfälle, sondern nur den siebenten Ton nöthig hat.

36) Die äußeren Stimmen fließen sehr sanft fort: die Harmonie ist natürlich.

37) Fast wie 18)

38) C und fes sind zweideutig, und da man vermittleß des E einen Schlußfall ins F vermuthet: so erklärt das dritte Viertel, daß das vorhergehende G der siebente vom weichen As gewesen, und dessen vierter erhöhter Ton jezo in den fünften falle und schliesse.

39) Frei



39) Freilich gehört hieher eine besondere Wendung, um nach dem vierten erhöhten Tone vom weichen C auch die Folge eines siebenten Tones vom harten A geläufig zu machen.

40) Bei den drei ersten Vierteln schlummert man süß fort, und wird plötzlich vom vierten geweckt; weil die Tonart B nach seinem scheinbaren fünften Tone

F a c es, womit

f a c Dis der vierte erhöhte vom weichen A zweideutig ist, erwartet wurde. Die vierstimmig schleichende Harmonie verdient bemerkt zu werden.

41) Die Umwendung, wo die Fünfte zum Grunde liegt, die sanfte Tonfolge zweier weicher Tonarten; der bedeutendste Zwischenklang a im Diskant beim zweiten Achtel; und sein Nachfolger e im Alt beim vierten Achtel; die gesängige Sechstenverhältniß zwischen dem Alt und Tenor bei den zwei letzten Vierteln zeichnen diesen Uebergang aus.

42) Der erhöhte siebente hat die kleine, der erhöhte vierte die verminderte Dritte: dies sehen wir hier an E,



43) Eine kleine poetische Freiheit: doch gibt uns die Tonwissenschaft dazu Anlaß; weil der vierte erhöhte Ton vom weichen G,

Cis es g b mit

des Es g b zweideutig ist. Cis als der IV vom G kann nach dem C wohl folgen, dieses enthält aber schon cis: folglich ist der Zuwachs von Kreuzen nicht mehr so auffallend. Nebst dem fehlt es nur im zweiten Viertel, daß e statt es vorkam: so hätten wir schon den siebenten Ton vom weichen H.

44) G h d f der fünfte vom C und

g h d Eis der vierte erhöhte vom weichen H sind zweideutig; willkürlich, und um diese Tonart noch mehr zu bestättigen, folgt jezo auch der zweite mit der großen Dritte und kleinen Fünfte, dann kleinen Siebente Cis eis g h.

Wir sehen, daß es hier möglich war, nur durch einen, sogleich eintretenden schlußfallmäßigen vom folgenden Haupttone, ohne Vorbereitung einer eigentlichen Zwischenharmonie, einen weit entfernten Uebergang zu bestreiten.

Ob es bei allen 44 Ausweichungen ohne Ausnahme angehe: ist eine Frage, da wir aber wissen, daß



1) ein stehender Ton in der weichen Leiter mit B
anderen mehrdeutig ist, und hiedurch der Schluß-
fall in 4 Töne erleichtert wird.

2) Die Erniedrigung des Hauptflanges in eine harte
Tonart leitet z. B.

10. Tonart, dessen VII, durch Erniedr. V vom harten

D	Cis e g b	C e g b	F
F	des E g b	des Es g b	As
As	des fes G b	cis e Fis ais	H
H	cis e g Ais	cis e g A	D

3) Durch die Harmonie des vierten erhöhten von
einer weichen Tonart in eine entfernte harte oder
auch weiche ein augenblicklicher Uebergang statt
findet, als

Dis f a c der vierte vom weichen A

es F a c der fünfte von beiden B

4) ein schlußfallmäßiger zweiter Ton in der weichen
Leiter, dieselbige Stelle in einer anderen weit ent-
fernten vertreten kann z. B.

H dis f a im weichen A

ces es f a im weichen Es, wie man es von
der Tab. XXVII im Schulbuche spielen lernen
kann: so wage ich einen Versuch, die Frage:

ob man von einem in alle Töne ohne Zwi-
schenharmonie gelangen könne,
mit einem Ja zu beantworten.



Eine Zwischenharmonie ist hier eine Harmonie, die weder zum ersten Ton, wovon man abweicht, noch zum letzten, wohin man gelangen will, gehört, sondern nur eingeschaltet wird, um das Gehör vorzubereiten.

Diejenige Harmonie des schlußfallmäßigen Tones, die nothwendiger Weise vor dem neuen Tone, wohin sie schlieset, hergehen muß, kann in diesem Verstande nicht Zwischenharmonie heißen.

Es kann kein Sinn einer Rede ohne 3 Sätzen bestehen, und bei einem Schlußfalle, der von einem Tone abgeht, und in einem anderen Besitz nimmt — kurz — bei einer Ausweichung muß der vorige Ton den dritten Satz vorstellen. Wenn der neue dem vorigen Ton unmittelbar folgen könnte: so müßte einer dem andern als Haupttone untergeordnet sein. Eine Ausweichung aber bestehet aus 2 vermittelten Haupttönen.

Die obige Frage will also sagen, ob es möglich sei, nach einen gegebenen Ton, in alle mögliche andere 43 einen passenden Schlußfall zu finden: hier folgt die Auflösung und zum Beispiele dienen die

Ausweichungen

Vom harten und weichen Cis und Des in alle andere Harmonien.

Tab. 5.

- 1) Wenn man in der Geschwindigkeit 5 Kreuze bei der Auswanderung überspringen will: so muß es mit einer ausgesuchten in allen Stimmen harmonirenden Wendung — so schmelzend geschehen wie hier; freilich würden die trocknen hingeworfenen Hauptflänge

7

gr. 5.

5 gr. 3. gr. 3.

Des A D das Gehör äußerst beleidigen.

- 2) Nachdem als es der neue Hauptton oder dessen Vorzeichnung erfordert: so nimmt unser vorliegender Ton verschiedene Gestalten an, und erscheint bald als Cis mit 7 Kreuzen, bald als Des mit 5 been.

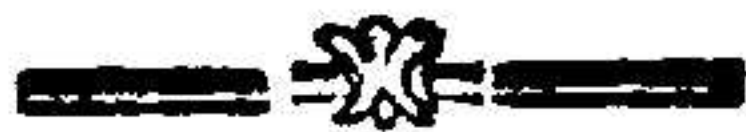
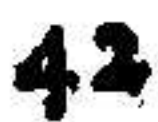
Die Lage muß immer ausgesucht sein, wenn schon die Zweideutigkeit den Stoff verlehnt, wie

Cis e g b des siebenten Tones vom weichen

D, mit

des fes G b des siebenten Tones vom weichen As zweideutig ist.

- 3) Je gemeiner die Tonfolge, desto gefängiger ist sie hier.



- 4) Hier könnten auch die Hauptklänge, die in der Tenor- und Mittelstimme gesetzt worden, im Grunde liegen.
- 5) Fast nur ein Lokalumstand wegen dem Cis daß im Diskant anhält, mag es heißen, daß nach dem harten Cis schon der siebente vom harten, um 3 Kreuze geringerem E folgen darf.
- 6) Zweideutigkeit des siebenten Tons vom Cis und E.
- 7) Hier wird schon das erste Des (die Folge klärt es erst auf) als der sechste Ton vom weichen F betrachtet.
- 8) In der Harmonie H des f as, verhält sich f zum H, und as zum des als eine Fünfte, letztere ist nicht nur eine große, sondern erschweret hierdurch noch die Lage der Töne, daß das des nicht füglich in einen andern Ton als c sinken kann, und das as die Siebente nothwendigerweise sich ins g auflösen muß. Um die fehlerhafte Fünftenfolge zu vermeiden: ist die gegenwärtige Lage die vortheilhafteste; weil des zum as

c gum g

Vierten sind. Diese Lage findet man wieder selten in den Tonstücken; denn diese Harmonie erscheint allzeit oder durchgängig mit dem Bass zum Grunde, und wegen ihrer Seltenheit will



jedes schlafe gewohnheitskundige Ohr das Ge-
als Hauptton wieder

- 9) erwarten, daß mit dem fünften schlußfallmäßigen
vierten erhöhten Ton vom weichen F zweideu-
tig ist.
- 10) Daß Cis mit seiner großen Dritte und großen
Fünfte d. i. das harte Cis könnte schon als der
fünfte schlußfallmäßige Ton vom weichen Fis be-
trachtet werden, der Schlußfall aber mit dem
siebenten Ton ist der weichen Tonart entspre-
chender.
- 11) Wie eine sophistische Restrictio mentalis, eine
Redensart, wo man das Wesentliche im Sinne
behält, tritt hier der Hauptklang Fis auf, ohne
zu bestimmen, ob zur vierstimmigen Ergänzung
daß dis oder d gehöre. D sollte eigentlich Haupt-
klang sein, um mit einer schlußfallmäßigen Volla-
ständigkeit ins G überzugehen; diese Harmonie
aber kann nach jener vom Cis unmöglich folgen.
Daß dis sollte zum Hauptklange His, siebenten
Ton vom weichen Cis, gesellet werden, allein das
taugt zu unserm Vorhaben nicht. Diese
3 mit His fis a zweideutigen
Töne c Fis a widersprechen dem vorbergehen-
den nicht, wegen ihrer harmonischen Zurückhal-
tung, und stellen zum folgenden den siebenten
Ton



Ton vor, dessen Schlußfall nur bei Fragen und Ausrufungen statt findet. Diese Harmonie könnte in jedem Falle Zwischenharmonie heißen, hingegen trägt sie doppelte Früchte, der Vermittlung und Schlußfaßmäßigkeit: fast das nemliche läßt sich von

12) sagen.

13) Dieser Uebergang ist so natürlich, daß man gar keine Täuschung vermuthen sollte; und doch täuscht er, nicht durch seine eigene Kraft, sondern durch die Schwachichtigkeit unserer Praktiker, die sich in das Feld der Umwendungen nicht zu weit wagen wollen, und diesen Gang,

6

4

Des mit 3 als den zweiten von der weichen Leiter F, nie aber als siebenten vom As benutzen. Man frage nur ein Ohr um Rath, das sich nur mit alltäglichen Früchten geweidet hat, ob es nicht nach dem Des den fünften Ton C erwartet hat.

14) Die im Grund liegende Fünfte Gis zum Hauptklänge Cis trägt viel bei zum sanften Uebergang.

15) E gis h d und
 fes as ces D,

16) Gis h d f
 as H d f sind zweideutig.

17) Die



- 17) Die äussere Stimmen singen sehr gut:
- 18) Hier alle vier.
- 19) Vom Des ins weiche B ist der Abstand sehr gering, und statt
 E ges b des den vierten erhöhten vom B zu vernehmen, erklärt die Folge, daß es der mit ihm zweideutige schlußfallmäßige fünfte Ton vom H mit seiner Harmonie
 e Fis ais cis gewesen sei.
- 20) Nach dem Des, besonders in gegenwärtiger Lage, wo F der Grundton ist, sind wir gewohnt, G den fünften schlußfallmäßigen vom weichen C mit seiner im Bass liegenden Siebente zu vernehmen; diese Harmonie aber f G h d ist mit jener
 Eis g h d zweideutig.
- 21) Nur in so weit, als das weiche C nach dem schlußfallmäßigen fünften folgen kann, leidet das Des es hinter sich; allein es sucht hier sein Recht auszuüben.
- 22) Nicht ohne schleichende Bietung sind die unter sich harmonirenden Zwischenklänge beim zweiten Achtel.
- 23) Die zweite Harmonie ist doppelt berechtigt einzutreten, 1) als der sechste Ton A in der weichen
- chen



chen Leiter, und 2) wegen der Zweideutigkeit mit dem vierten erhöhten im Cis:

cis e g A

cis e Fisfis a.

24) Fisfis ais cis e und

g b Cis e sind zweideutig. Ich glaube nicht mehr nöthig zu haben, bei jeder Zweideutigkeit immer und bis zum Eckel wiederholtermassen den Stammbaum zu probiren, wer vielleicht noch nicht so ganz geläufig nachdenken könnte, darf nur von jenen mit großen Buchstaben als Hauptklänge ausgezeichneten Tönen immer zu zählen anfangen, und ihren in der Leiter angewiesenen Platz suchen, dann wird sich die ganze Verbindung auf einmal aufklären.

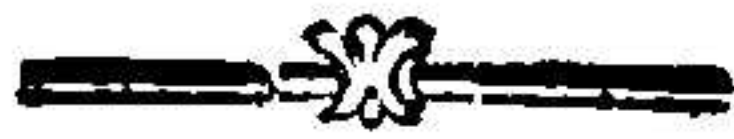
25) Eine entfernte Ausweichung, deren tückische Schwenkung vermittels des ins as übergehenden gis dahin abzielet, um sich in eine ganz verschiedene Tonart hinein zu drängen.

26) Das weiche Dis mit 6 Kreuz ist in gegenwärtiger Tonfolge passender als das weiche Es.

27) Der zweite in weicher, und siebente in harter Leiter sind zweideutig.

28) His dis fis a

c Dis fis a sind zweideutig.



- 29) Es mußte diese Lage eben so gedrechselt sein, um durchzuschlüpfen.
- 30) Fisfis ais cis e und
g b cis E sind zweideutig.
- 31) Daß anhaltende cis in der Tenor- oder Mittelstimme, ein zu allen gegenwärtiger zusammenwohltönender neutraler Wohlklang ist glücklich gewählt worden.
- 32) Ein Kunstgeweb von 4 Stimmen, nicht die Tonfolge zeichnet sich hier aus.
- 33) His d fis a und
c D fis a sind zweideutig.
- 34) fisfis ais cis Dis und
g b Cis es sind zweideutig.
- 35) Der natürliche und vom Distant nachgeahmte Gesang des Tenors verdient bei einem schlußfallmäßigen bündigen Harmoniengang bemerkt zu werden.
- 36) Eine durchschneidende Lage der Stimmen, die in der bizarrsten Situation der Seele treffend sein kann.
- 37) So natürlich diese Ausweichung ist: so wohltönende Wirkung wird durch die zwei anhaltende Zwischenstimmen erzielt.
- 38) gis h d Eis und
Gis h d f sind zweideutig.



48

39) Ein Tonalumstand mag es heißen, daß so entfernte Harmonien einander folgen.

40) a His dis fis und

A c es ges sind zweideutig.

41) Schlag auf Schlag wirkt diese prachtvolle Ausweichung, mit bündigen Schlußfällen und kräftigen Nachschmungen.

42) Schmelzende Töne

e inß eis und fis

gis inß g und fis erheben diesen

Schlußfall.

43) g h d Eis und

G h d f,

44) fis Gis his dis und

Fis as c es sind zweideutig.

Um eine nähere Bestimmung von den hier vorkommenden Begriffen zu wissen: so folgt eine kurze Auseinandersetzung.

Ausweichungen

vom harten und weichen D in alle andere Tonarten.

Tab. VI.

1) Da es einen Ton ohne Accidentien, d. i. ohne Vorzeichnung gibt, der weder Kreuz noch b in seiner



seiner Leiter hat: so ist D mit 2 Kreuz vom harten Es mit 5 been um 5 Stufen entfernt. Das weiche D mit einem b schon um 3 Stufen vom harten D entfernt (welche Entfernung zwischen jeden Tones harter und weicher Leiter vorgeht) vermittelt diese Ausweichung.

- 2) Der fünfte schlußfallmäßige Ton von beiden Leitern E, die auch beide nach dem D folgen könnten, ist mit dem vierten erhöhten vom weichen Es zweideutig: diese Zweideutigkeit und gegenwärtige vortheilhafte Fortschreitung der oberen Stimmen in Sechsten, Dritten und Vierten, beim anhaltenden Baß, machen diese künstliche Ausweichung angenehm.
- 3) Willkührlich, aber desto erhabener ist hier der Mittelsatz des unentscheidenden sechsten Tones, der durch den Beitritt seiner großen Dritte zum Schlußfalle befähiget worden.
- 4) Die widrige Bewegung und die harmonische Austheilung, verhältnißmäßige Entfernung der Stimmen, und der sanfte Zwischensatz des stehenden Tones in der harten Leiter verdienen hier bemerkt zu werden.
- 5) Hier zeichnet sich der Tenor mit seinem ungewungenen Gesange aus. Fis a c es und ges A c es sind zweideutig,



deutig, und nur im letzterem Betrachte darf die Harmonie vom harten B folgen.

- 6) Die verminderte Siebente löset sich hier hinaufwärts auf. Die Anlage gegenwärtiger Tonfolge zielt bloß dahin ab, um in der oberen Stimme eine gleichsam enharmonische Stufenreihe anzubringen.
- 7) Auch hier wurde dem mittleren Gesange, vom Alt und Tenor zum Vortheile, eine schickliche Tonfolge gewählt.
- 8) Hier sind die zwei ersten Viertel von derselben Harmonie: die Entfernung ist nicht groß, und desto mehr Raum für gesängige Zusammenstimmungen.
- 9) Vom D ins G ist gar keine Ausweichung nöthig. Die Tonfolge ist so neu, als alltäglich die widerige Bewegung zwischen zwei äusseren Stimmen.
- 10) Die zwei Zwischenharmonien hier sind A der fünfte mit großer Dritte, großer Fünfte und Unterhaltungssiebente, dann A der zweite mit großer Dritte, kleiner Fünfte und kleiner Siebente, der in den fünften vom weichen G schlieset.
- 11) Die erste Harmonie vom D wird durch die Folge der weichen Tonart G zum fünften schlußfallmäßigen hievou; und hiedurch gewinnt der
fünfte



fünfte schlußfallmäßige Ton vom As Gelegenheit, in einer schicklichen Lage einzutreten.

12) ais cis e Fisfis und

Ais cis e g sind zweideutig.

13) Willführlich, aber desto prächtiger steht der zweite Ton mit seiner wenig, oder unentscheidenden Siebente in der Mitte.

14) Die weiche Tonart vermittelt diese Tonfolge.

15) Auch hier. Diese vierstimmige Lage der Töne macht gute Wirkung.

16) Fis a c es der siebente vom weichen G, der das vorhergehende harte D zum fünften schlußfallmäßigen macht, und

ges A c es der siebente vom weichen B, dem noch zum Ueberfluß der wahre fünfte folgt, sind zweideutig.

17) Lauter Schlußfälle, wobei die Unterhaltungssiebente a in die Höhe steigt; wozu ein neutraler Wohlklang in der Mitte fis anhält.

18) Ein zusammengeschmolzener Schlußfall vom siebenten Eis aus der weichen Leiter Fis, und das schlußfallmäßige Fis, stehen in der Mitte.

19) Der siebente Ton vom harten C, dem ein se hēfach zweideutiger vorhergegangen, bringt uns sehr sanft, auf desto seltenere Art ins C.



52

20) D der fünfte schlußfallmäßige von beiden Tonarten G wird durch die Herablassung der kleinen Fünfte vom a zu as der zweite vom weichen C, in dessen schlußfallmäßigen fünften Ton diese Ausweichung sich endiget.

Der fünfte Ton in harter Leiter kann nie schlußfallmäßig heißen, er braucht auch keine Aenderung zu leiden, da aber in der weichen Tonart keine Entscheidung ohne der Erhöhung der Dritte zu erzwingen ist: so wird der fünfte erst dadurch fähig einen Schlußfall zu bewirken, d. i. er wird schlußfallmäßig.

21) c es Fis a und

c es ges A worauf der fünfte vom Des leicht eintreten kann, sind zweideutig.

22) Nicht eben diese sehr willkürliche Tonfolge, sondern die schmelzende vier Stimmen zeichnen sich aus.

23) Sehr willkürlich, aber mit dem besten Erfolge, steht eine unentscheidende kleine Siebente beim B, eh noch die Unterhaltungssiebente eintritt.

24) Der siebente vom weichen C und der siebente vom weichen Es sind zweideutig; obschon der Schlußfall mit einem fünften, beiden Leitern gemeinen Ton geschieht: so wird doch durch die Zweideutigkeit des vorigen das Gehör sicher gestellt.

25)



- 25) F a c es und
f a c Dis sind zweideutig: hiedurch schmelzt die Harmonie in den Schlußfall vom E.
- 26) C e g b und
c e g Ais sind zweideutig: dieser vierte erhöhte vom weichen E gränzt sehr nahe an den bedeutenden schlußfallmäßigen vom weichen H.
- 27) Eine sanfte Tonfolge: wir sehen hier, wie an verschiedenen anderen Orten, daß meistens die Zwischenharmonien, wenn man die Harmonik der Töne wohl versteht, wegbleiben, und alle Ausweichungen, gleichwie vom Cis und Des, leicht können mit 3 Harmonien bestritten werden.
- 28) So edel als der Gesang der oberen Stimme in die Höhe steigt: so natürlich sinkt der Baß in die Tiefe bei der erhabensten Tonfolge wie die Hauptflänge F B G C zeigen.
- 29) Vielleicht nur gegenwärtige Lage kann die dreiste Vorausnehmung der Folge des schlußfallmäßigen Des nach dem harten B lindern: die Altstimme zeichnet sich in der Mitte durch das ungezwungene Gesang dabei aus.
- 30) f as H d und
F as ces eses sind zweideutig. Diese Vorzeichnung mit 7 beeen ist nicht üblich; weil man mit 3 Kreuz das weiche Fis deutlicher bezeichnen kann,



und so selten ist der Ton bb, die kleine Dritte.

31) Bündige Hauptklänge, die desto kraftvoller in ihrer Wirkung sind, als schlußfallmäßig sie einander folgen D A D G.

32) Statt in den ersten geht der Schlußfall in den fünften, und geschieht, statt wie vorher mit dem fünften, jezo mit dem erhöhten vierten und der weichen Leiter eigenem Tone.

33) Der vierte Ton vom weichen D, das weiche G mit seiner kleinen Siebente wird durch die Erniedrigung der Fünfte auf einmal der siebente Ton vom As.

34) Eine schleichende Stellung der 4 Stimmen, um das Gehör zu betrügen.

35) Sanfter Uebergang.

36) Man betrachte den Unterschied, wie hier, das weiche D in weiche A, und vorher 25) ins harte E übergieng.

37) Die Elfte d zum fünften dann siebenten Tone A trägt unmerkbar viel bei, um diese Ausweichung bedächtlich fortzuführen.

38) Der fünfte Ton kann in beide Tonarten schließen, nur der siebente mit der verminderten Siebente ist der weichen Leiter eigen.

39) Der



- 39) Der fünfte Ton A schleicht sehr sanft in den siebenten.
- 40) Der fünfte vom F und vierte erhöhte vom weichen E sind zweideutig.
- 41) Diese Ausweichung scheint keine Ausweichung, sondern ein, auf eine tückische Weise aus einem Tonstücke im C, entwendter Fleck zu sein.

Diese Sammlung von Ausweichungen ist auch nicht allein deswegen mit so vieler Mühe hergesetzt, daß man nur gleichsam von dem Besitze eines Haupttones zum anderen mit Extrapost fahren lerne, und dabei alles nachlässig übergucke, was auf dem Wege vorgekommen; nein: hundert Arten von Sängen, von Folgen, von Harmonien, von Zusammenstimmungen, von Laugen &c. können dem Organisten oder Liebhaber vom Accompaniren oder Confezer eine copia verborum, einen reichhaltigen Erfindungsgeist einäzen, ihn mit lebendiger Praktik zu allen Vorfällen geschickt machen, und unvermerkt wird sein Geist mit harmonischen Wendungen angefüllt sein.

Es gibt junge fleißige Leute, die keine Mühe scheuen, und oft mit solchen Regeln und Uebungen sich abgemattet haben, die dazu sie noch lehrten, wenn sie einen Schritt vorwärts thaten,



drei zurück zu thun. Diese sollten die musikalische Beispiele dieser Organistenschule so oft spielen, bis sie ihnen nicht nur geläufig geworden, sondern bis sie sie ganz auswendig können. Wenn sie nun in diesen gegenwärtigen 528 Ausweichungen wohl bewandert wären, was würde man nicht von ihnen zu erwarten haben? Die Erklärung ist ohnehin so leicht, und ich würde mich schämen, die nämliche Gründe so oft zu wiederholen, wenn ich nicht sicher dadurch einen großen Nutzen zu erzielen, und allen Lesern deutlich zu werden trachtete.

Ueberhaupt gründet sich das ganze Werk der Mehrdeutigkeit, wo wir den Schlüssel zu allen Ausweichungen finden, auf diejenige Menderungen, die in der weichen Leiter mit der Erhöhung der unentscheidenden kleinen Dritte vorgehen; weil z. B. das E gis und nicht g zum Schlußfalle haben darf: so muß dieser Ton, wenn er zum Grunde liegen und zum Hauptklange dienen soll auch erhöht werden, dadurch entsteht eine Harmonie von drei kleinen Dritten, und wo man in 4 Tönen sein kann; weil der vierte Ton, der gleichsam der siebente zum fünften ist, auch erhöht wird: so entsteht die verminderte Dritte, und diese Harmonie ist mit einer anderen eines schluß.



schlußfallmäßigen fünften Tones zweideutig; weil der zweite Ton vom fünften der fünfte ist, und deswegen eine Dritte auch erhöhen darf: so entsteht eine neue Zweideutigkeit zwischen zweite Zone u. s. w. der übermäßigen Fünfte, die als eine große Dritte vom fünften schlußfallmäßigen Tone dem dritten Tone zurückgelassen worden, von all den Umwendungen u. d. g. m., die hieraus erzeugt werden, nicht zu gedenken.

Eine Kette von Folgerungen und Fortschreitungen!

Da ich vorher Zusammenstimmungen und dann Harmonien gesetzt: so muß ich auch den Unterschied angeben, den ich zuweilen unter ihnen mache, ob diese Begriffe schon meistens sich miteinander vermischen können. Harmonie ist eigentlich eine gewisse untrennbare heimliche Relation zwischen verschiedenen Klängen; wie nun auf dem Tonmase eine einzige Seite mehrere Töne schon vernehmen läßt: so gibt es eine innere Eintracht von mehreren Klängen: diese Harmonia intrinseca existirt, eh wir noch Töne zusammenklingen oder zusammenstimmen lassen. Also Harmonie sagt viel mehr, und gleichsam etwas metaphysisches von dem, was die Zusammenstimmung und manchesmal sehr unvollständig mit



58

tausend Zusätzen von Uebeltönen vermischt auf eine mechanische Art dem Gehör beibringt: man-
chermal sagt auch Zusammenstimmung soviel als
die Lage, das Zusammenfließen, gewisser nach
dem ewigen Gesetze der Harmonie zusammenge-
hörigen Töne.

42) Bei einer gelinden Tonfolge und mannichfalti-
gem Aus- und Anhalten der oberen Stimmen,
zeichnet sich der Bass durch sein schmelzendes Er-
höhen aus.

43) Ein Muster einer vierstimmigen, in verschie-
denen einfach, sehr natürlich singenden, wesent-
lichen harmonischen Theilen, widrigen Bewegung!

44) Statt dem vermeintlichen fünften Tone A,
entwickelt sich erst beim Eintritt des zweiten,
daß auch voriger vom weichen Cis der vierte er-
höhte gewesen sei. Die Erste d ist hier wie 37)
von guter Wirkung.

Ausweichungen

harten und weichen *Dis* und *Es* in alle
andere Tonarten.

Tab. 7.

1) Eigentlicher sollte hier *Dis* statt *Es* stehen; weil
Dis wie *E* mit Kreuz bezeichnet ist: dieser kleine

Unter.



Unterschied verhindert deswegen nicht, daß H nach dem Es folgen dürfe.

- 2) Ganz unvermuthet tritt der siebente schlußfallmäßige Ton vom weichen E nach dem siebenten Ton vom harten B ein, und die Tonfolge bekommt eine andere Wendung.
- 3) Willkürlich, aber mit dem besten Erfolge steht hier der unentscheidende siebente Ton in der Mitte.
- 4) Auch hier wird vom siebenten schlußfallmäßigen die weiche Tonart angekündigt.
- 5) Daß weiche Es und harte Ges sind die zwei verwandteste Tonarten vom verschiedenen Geschlecht.
- 6) D fes as ces gleichsam der vierte erhöhte nach dem vorhergegangenen vermeintlichen fünften Ton Es mit seiner großen Dritte und
d E gis h der fünfte vom A sind zweideutig.
- 7) Hievon könnten (nach der Tonsezt. 61. §. 69. G.) die Hauptlänge nicht im Grunde liegen, desto schmelzender ist hier die Wirkung der Umwendung.
- 8) Eine erhabne Ausweichung sowohl der Tonfolge als Lage nach, wobei der vierte erhöhte Ton mit so viel Bescheidenheit (wenn ich mich mahlerisch ausdrücken darf) zwischen zwei Haupttönen den Mittler abgibt, die sonst nicht als Haupttöne
doch



doch als Hauptklänge hinter einander eintreten können, wenn Es auch in die Tonart vom Es als der sechste gerechnet wird.

- 9) Ein anderer praktischer Tonsezer würde zum gegenwärtigen Gesange der oberen Diskant- und unteren Baßstimme eine andere Mittelharmonie

6b 6b

3 4

und ohne Zweifel jene vom F statt F gewählt haben; allein diese ist neuer, anständiger, und jene fehlerhaft gegen die Tonsezkunst 46. S. 59. S.

- 10) E g b des und

fes G b des sind zweideutig; diese Harmonie kündiget das weiche As an.

- 11) fes as B d vom weichen As der zweite, also nach dem vermeintlichen fünften Tone Es sehr schickliche Ton, und

E gis b d vom weichen D der zweite, und zu den Tonarten A wenigstens mit einem Anspielungsrecht begabte Ton, sind zweideutig.

- 12) as B d f und

Gis b d f sind zweideutig.

- 13) Durch das Hinaufsteigen der Unterhaltungsbente steht hier eine neue leitermäßige widrige Bewegung zwischen den zwei äußersten Stimmen da;

wenn



wenn diese Zusammenstimmung in 4 besondere Stimmen ausgetheilt würde: so könnte der Alt mit dem Baß noch singender, und in Dritten fortwandern.

14) Um ins weiche B überzugehen steht hier das weiche B schon selbst da, aber ohne Schlußfall und folglich ohne Bestimmung. Hierdurch bestätigt sich jenes, was ich von der Zwischenharmonie oben gemeldet habe, daß ohne schlußfallmäßig vorhergehende Harmonie kein neuer Hauptton, wenn er schon zehnmal vorgekommen ist, Besitz nehmen könne, und daß diese schlußfallmäßige Harmonie nicht Zwischenharmonie als eine Mittlerin, als eine Vorbereiterin künftiger Tonfolgen, sondern als ein wesentlicher der Leiter einverleibter Bestandtheil zu betrachten sei.

15) Das weiche Dis, das 6 Kreuze und nur ein Kreuz mehr als H in der Vorzeichnung mit sich führt, ist mit dem weichen Es zweideutig.

Diese Zweideutigkeit vom c mit dem his

cis	des
d	ciscis
dis	es
e	fes
fis	ges
g	fisfis
gis	as
ais	b
h	ces

ist



ist nur eine Vorstellungsart, die uns die näheren Abstände zu kennen gibt, und die der Mehrdeutigkeit eigenes Geschäft ist, weit gesuchte entlegene Schlußfälle zu bestimmen, so verdienen diese Namensunterschiede nicht anderst, als in Bezug der harmonischen Uebergänge bemerkt zu werden. Wer von doppelten Kreuzen und been sich Kenntniße erwerben will, findet manchesmal von einem eses und bb, auch ciscis die Anwendung in gegenwärtiger Sammlung.

16) f as H d oder

f as ces D und

Eis gis h d sind zweideutig.

17) Ein Muster einer vierstimmig widrigen, harmonischen Bewegung: widrig heißen der Diskant zum Alt, Diskant zum Tenor, Alt zum Baß, Tenor zum Baß; harmonisch der Diskant zum Baß, Alt zum Tenor: so sind die einzelne Stimmen unter sich einfach gesetzt, und erzielen im Ganzen hiedurch eine Mannichfaltigkeit. Junge Tonsezer, nicht nur Organisten, sollten hievon Nachahmungen machen, und wenn sie nichts anders zu thun wissen, diese Harmonie in 4 Stimmen und verschiedene Umwendungen aussetzen.



18) Daß harte Es und weiche C sind zu nah, als daß die Ausweichung durch Täuschungen interessant werden könnte.

19) Der Zwischenklang des ist nicht ohne Bedeutung, und kündiget erstens die Folge eines mit mehr been bezeichneten Tones, zweitens das stufenmäßige Sinken der oberen Stimmen an. Ueberhaupt kann die solide Kenntniß der Zwischenklänge, die so selten als nöthig bei Consezungen und Präludien ist, einen Zögling in kurzem dazu befähigen, daß er nach Gefallen tausche und übermesse. Nehmen wir nur die Mehrdeutigkeit des siebenten Tones, der vier Haupttönen zukommen kann, zum Beispiele:

Gis h d f den siebenten vom weichen A;
und hiezu sind

Zwischenkl. a c e

H d f as den siebenten vom weichen C;
und hiezu sind

Zwischenkl. c es g:

D f a ces den siebenten vom weichen Es;
und hiezu sind

Zwischenkl. es g b:

Eis gis h d den siebenten vom weichen Fis;
und hiezu sind

Zwischenkl. fis a eis: und diese kündigen deutlich,



eb der Schlußfall die Mehrdeutigkeit aufläret,
den künftigen Hauptton schon an.

20) Die weiche Tonart Es dienet hier zur Vermittelung. Der weichen Tonart eigener Schlußfall des siebenten Tones C mit der verminderten Siebente bb führt die Sprache.

21) Hauptflänge Cis A

Der vierte erhöhte Der fünfte schluß.

vom weichen G fallmäßige vom D.

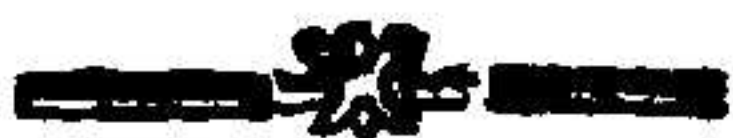
22) Dieser Uebergang sönbert sich vom vorigen nur durch die Versetzung der Stimmen, und der Schlußfall geschieht, statt dem fünften durch den siebenten Ton.

23) Hier geschieht die Ausweichung von dis und nicht von Es ins E. Wenn aber von Waldhornen die Rede ist: so heißt es nicht Dis - sondern Es Horne; weil das g und b zum Dis unmöglich Wohlklänge sein können; ja aus der Tonwissenschaft wissen wir, daß wenn g zum C als das Fünfstel stimmt, zum Es als das Drittel unmöglich stimmen könne, und immer zu hoch ausfalle nach jener Verhältniß 80:81; das Dis war aber im Bass noch tiefer als Es und folglich die Dritte g übermäßig hochschwebend. Die Zweideutigkeit der Töne dis und Es auf den Clavieren



vieren und der Orgel darf dieser Deutlichkeit in der Ausweichungssprache nicht schädlich sein.

- 24) Hier kann man sehen, wie in 2 Zeilen eine
 25) vierstimmige Harmonie, die sich durch eigene Gesänge auszeichnet, müsse geschrieben und gelesen werden. Eine halbe Note gilt 2 Viertel, und diese halbe Note muß zwischen 2 Vierteln in der Mitte stehen: ein Viertel gilt zwei Achtel, und dieses Viertel muß zwischen zwei Achteln in der Mitte stehen. Wenigstens war meine Vorschrift sehr genau für den Stich eingerichtet, um beim ersten Anblick die Eintheilung und das Zusammentreffen der verschiedenen Parthien zu verstehen, daß z. B. 24) das h angeschlagen werde, wenn der Punkt his anhält, der Punkt his anhalte, wenn das a und c angeschlagen werden. So ist auch 25) das Viertel b als die Hälfte einer halben Note ein wenig weiter vorgerückt als es, und wieder steht das Achtel es als die Hälfte von einem Viertel etwas heraus, um dem Auge alle mögliche Deutlichkeit zu verschaffen. In diesen zwei Ausweichungen läßt sich noch eine andere Bemerkung anbringen, die sich auf die Vorzeichnung beziehet, und den eigenen



Stand von jedem Kreuz oder **b** bestimmt, nachdem der fünftenweise Zuwachs es angiebt.

Das erste Kreuz **fis** muß vor dem zweiten,
dem **cis** **b** **b**
es

das dritte Kreuz **gis** muß vor dem vierten,
dem **dis** **b** **as**
des stehen.

Aber sehr unrecht wird, wenn z. B. ein Rondo aus dem harten A vorausgegangen, und in der weichen Tonart der Mineur folgt, die Ordnung der ersten Gattung mit den Auflösern beibehalten: hier muß der Auflöser vor dem **gis** zuerst, dann vor dem **cis**, und zuletzt vor dem **fis** stehen; weil zum Auflösen das dritte Kreuz ehender als das zweite, das zweite ehender als das erste Anspruch haben, da das zweite Kreuz das erste, das dritte Kreuz das zweite schon einschließt.

Das freie muthige Gesang des Tenors bewirkt hier einen kirchenmäßigen Schlußfall. Sieh die Tonsekt. 49. S. 28. §.

26) Der vierte erhöhte Ton sündert sich vom schlußfallmäßigen durch seine verminderte Dritte.

27) Die zwei verwandtesten Tonarten von verschiedener Leiter sind jene, wo die harte Tonart zur Harmonie der weichen zwei Töne liefert, und
dann



dann jene, wo die weiche Tonart zur Harmonie der weichen zwei Töne liefert. Die weiche Tonart ist nur durch die Verrückung der Dritten entstanden, die harte geht ihr in allem Betracht vor, und deswegen ist das weiche E nicht so nahe als das weiche A zum harten C verwandt: eben so verhält sich das weiche Es zum harten Ges. Nur der Lage zu gefallen steht der vierte Ton Ces vom Ges in der Mitte.

28) Daß hier bei dem weichen Dis, das obnehin

5

Hauptton und Hauptklang ist, noch 3 angemerkt worden, geschah der Lage zu gefallen; weil dadurch gleichsam der Sechste der Platz in der nämlichen Stimme, wo die Fünfte lag, und der Vierte der Platz in der nämlichen Stimme, wo die Dritte lag, angewiesen wird.

29) Vom weichen E ins harte G ist der Weg sehr nah, ins weiche E aber vom weichen Es müßte man durch die Zweideutigkeit des siebenten Tones vom Cis, und siebenten Tones vom E kommen.

30) Hier löset sich, dem Gesichte nach, die Siebente ces nicht in einem Gradual-Ton, d. i. nicht stufenmäßig auf, da aber h und ces einen Taster



haben: so urtheilt das Gehör nach hören und nicht nach sehen; zudem war hier meine Absicht, verschiedene kleine Irregularitäten und nicht nur Digressionen, sondern auch Ausschweifungen vorzuzeigen. Auch könnte dem Gesichte auffallend vorkommen das h mit einem Strich, das c mit zwei Striche, folglich in einer andern Abtheilung für einen und denselbigen Ton anzunehmen; dieser Zweifel aber löset sich gleich auf, wenn man weiß, daß zwei Noten eine auf der dritten Linie, und die andere zwischen der dritten und vierten Linie denselbigen Ton ausmachen.

1) Um die Lage zu verschönern steht willkürlich das weiche B in der Mitte.

32) Auch hier ist ein sanfter Mittelsatz angebracht.

33) h dis fis Gisgis der vierte erhöhte Ton vom weichen Dis und

H dis fis a der fünfte schlußfallmäßige vom E, das mit dem A sehr nah verwandt ist, sind zweideutig.

34) gis Ais ciscls eis der fünfte schlußfallmäßige vom weichen Dis und

Gis b d f der vierte erhöhte Ton vom weichen D sind zweideutig; nun ist es leicht, daß die verminderte Dritte in die kleine hinaufsteige, und



und den schlußfallmäßigen siebenten Ton vom weichen A vorstelle.

- 35) Das harte Es als der vierte Ton kündigt noch vor dem Schlußfalle seinen Hauptton an.
- 37) Die vierstimmige Austheilung, Entfernung und Lage sind Bemerkungswürdig.
- 37) Die Verwandtschaft ist so nah, daß vor dem Schlußfalle das H schon eintreten kann.
- 38) Nach dem fünften Ton von beiden Tonarten tritt der weichen Leiter eigener Ton ein.
- 39) Sowohl nach dem; siebenten vom weichen Es, als nach dem siebenten vom weichen C (weil dieser mit jenem zweideutig ist), kann der fünfte schlußfallmäßige, das G eintreten.
- 40) Eine unentscheidende kleine Siebente leitet sehr sanft in das weiche C.
- 41) Eine Folge von lauter Schlußfällen thut hier bündige Wirkung.
- 42) Aus dem siebenten Tone Fisfis wird durch die Verminderung der Dritte der vierte erhöhte.
- 43) Wieder schlußfallmäßig versetzte Hauptklänge, wie 41) entscheiden hier.
- 44) Eine schmelzende Harmonie ist immer jene, wo die Dritten und Fünften allmählig wechseln, und stets andere Töne anhaltend liegen bleiben, und, (wann ich sagen darf) zu verschiedenen



Haupttönen bei verschiedenen Bestznehmungen
eine Neutralität beobachten.

Ausweichungen

Vom harten und weichen E in alle andere
Tonarten.

Tab. 8.

- 1) Sanft schmelzende Lagen der Stimmen, der Bedeutende Zwischenklang d, die Zweideutigkeit des vierten erhöhten vom weichen E und des fünften schlußfallmäßigen vom F befördern diesen Uebergang.
- 2) Man glaubt hier den fünften Ton vom Fis zu hören, die Folge aber entscheidet, daß es der vierte erhöhte vom weichen F gewesen sei. Die Siebente as würde ausgelassen; weil sie sich hier nicht wohl auflösen könnte.
- 3) Der siebente Ton in der harten Leiter, der sonst sehr matt ausfällt, leistet hier wesentliche Dienste.
- 4) Der siebente Ton der weichen Leiter kommt hier vor, und nun läßt sich in diesen zwei Ausweichungen der Unterschied des siebenten in harter und weicher Leiter leicht begreifen.
- 5) Auf einmal vom vierten Tone in den ersten ein **Schlußfall!** Dieser Uebergang ist so eng in der
Aus.



Austheilung der Stimmen, daß er anfänglich nur dreistimmige Harmonie liefert — Alle Vortheile gelten; denn wie könnte sonst C nach dem E folgen?

- 6) Die Lage des Tenors mit dem Bass mit lauter Dritten, des Diskantes mit dem Alt, fast in lauter Sechsten, zeichnet sich nebst der Mehrdeutigkeit nach aus.
- 7) Diese Lage des harten E die etwas eingeschränkt scheint, und sich in die mannichfaltige Harmonie des fünften schlußfallmäßigen Tones ausbreitet, ist bemerkenswürdig.
- 8) Der Zwischenklang des ist nicht unbedeutend; denn er kündigt einen tieferen Ton an, der nachher Hauptklang von der ganzen Harmonie wird.
- 9) Die nahe Verwandtschaft läßt keine Täuschungen vor, doch zeichnet sich hier das Gesang des Basses aus.
- 10) Die niedrige Bewegung des Diskantes zum Tenor ist so neu, als wenig entfernt der Abstand beider Gränztöne.
- 11) Das E als erster und Hauptton wird durch die Folge vom fünften schlußfallmäßigen F mit dem fünften Tone E vom A bestiegen zweideutig; weil c Dis f a und c es F a die nemliche Taster auf dem Claviere sind.



- 12) Die beiden zweiten Töne von E, Fis ais c e
und B, Ges b C e

sondern sich auf der Orgel nicht.

- 13) Ein vierstimmiges Kunstgewebe, das allen Tonschülern zur Nachahmung empfohlen wird.

- 14) Die seltne Lage einer alltäglichen Tonfolge zeichnet gegenwärtigen Uebergang von anderen aus. Ich wünschte überhaupt, mit den vierstimmigen Beispielen der 528 Ausweichungen die junge Organisten auch in der Orgelkunst zu unterrichten, deren Hauptgeschäft nach der Tonwissenschaft die planmäßige Austheilung der Stimmen sein muß. Die Farbenmischung ist ja das Hauptgeschäft verständiger Maler.

- 15) g h d Eis und

G h d f sind zweideutig, und deswegen getraut sich das harte C schon einzutreten.

- 16) So sind auch Eis gis h d und

f as H d zweideutig, und

zu diesem schnellen Uebergange der Grundstoffs.

- 17) Wieder ein fließender Ton in harter Leiter, der nur Platz findet, wenn keine Entscheidung, das ist, eine bestimmte Charakteristik fremder Besiznehmungen erforderlich ist.

- 18) Eine finstere Harmonie des zweiten Tones bringt uns vom harten E in den fünften Ton vom weichen Cis.



19) Auch unter den unentscheidenden Tönen sind der zweite in weicher und siebente in harter Leiter zweideutig; wie wenig man aus Abgange eines Reductionssystem die Ummwendungen bisher gekannt hatte, erweist sich klar hieraus, daß

man nach dem gegenwärtigen $\overset{6}{\underset{5}{E}}$ nie das hier folgende $\overset{6}{Fis}$ wovon $\overset{7}{C}$ und

$\overset{5}{D}$ die Hauptflänge sind, zu vernehmen gewohnt war, sondern immer nach dem $\overset{6}{E}$ das $\overset{5}{Fis}$ erwartete: im ersten Falle ist Cis der siebente vom harten D, im zweiten der zweite vom weichen H.

20) Sanft schleichen alle vier Stimmen stufenweis in einander, und das Resultat einer solchen Harmonie ist: un certo non so che: man empfindet ein gewisses Vergnügen bei Anhörung einer sanften — auch sanft verführerischen Musik, das sich durch nichts als durch die gesängige Zusammenstimmungen erzielen läßt. Das Auge, um den Grund zu entdecken, findet ein Vergnügen an einem Gemälde, das rund ist, das



eingehöhlte Fleisch und Narben handgreiflich vorstellt; das Aug wird beleidigt, wenn es einen spitzigen Pinzelzug, ein freches Geschmier erblickt, ob derjenige schon nicht im Stande ist, sich näher und bestimmter hierüber zu äußern. Dieser Zusammenhang der runden Theile ist eine gesängige Vierstimmigkeit und das Gegentheil davon platt hingeworfener Satz von vier nur nicht mislautenden Parthien.

21) Eine schlüpferiche Lage und Wendung betrieffet hier, was, den Hauptklängen nach, unmöglich scheinen sollte.

22) Die zwei äußere Stimmen schmelzen zusammen, wie die Tonfolge zweier schlußfallmäßiger Harmonien, des vierten und fünften Zones vom weichen Es.

23) Der Diskant und Tenor sind durch ihre kraftvolle Bewegung hier die Leitöne ins F.

24) g h Cis eis und

G h des f sind zweideutig, deswegen erwartet das Gehör statt dem fünften Zone C vom weichen F, den fünften Ton Fis vom weichen H: man stelle diesen Vergleich an.

25) Das h in der oberen Stimme dient zur Vereinigung entfernter Tonfolgen.

26) Eine



- 26) Eine vierstimmige widrige Bewegung bringt den vierten erhöhten Ton unvermerkt zum Schluß, falle an.
- 27) Daß nach dem ⁶A nicht ⁵H, sondern ⁶H folgt, ist eben so neu, wie 19)
- 28) Mehr der Lage als Harmonien nach gehen diese Ausweichungen von statten.
- 29)
- 30) Daß g, welches in fisfis hier übergeht, verursacht eine allgemeine Uebersetzung der Tonfolge: E Fisfis Gis.
- 31) In Ansehung der natürlichen und dazu harmonischen Lage ist hier zu bemerken, daß wenn, wie z. B. im Alt nach dem gis nicht das nahe a, sondern der Ton e folgt, ein Zwischenklang sehr bedeutend werde: daß fis ist deswegen so kräftig als neu.
- 32) Daß zwischen g und f das fis als ein Zwischenklang erscheinen können, ist vielleicht etwas neues: man bemerke nur diese Lage und ihre Wirkung.
- 33) Eine besondere Wendung führt hier vom gewöhnlichen Pfade ab, und reißt uns hinweg, ohne vermuthen zu können: wohin!
- 34) Leichter, fließender und angenehmer wird schwerlich in der sanftesten Tonseinheit eine vierstimmige widrige Bewegung statt finden.

35) Der



76

35) Der ausgeschweifte Gesang des Tenors verdient bemerkt zu werden.

36) Wenn Ais die verminderte Dritte hätte: so wäre es der vierte erhöhte Ton vom weichen E; die kleine Dritte aber cis verändert die Vorgebung, und macht das fis zum siebenten vom weichen Ais in der Leiter H.

37) Der neutrale Wohlklang (nach unserer Sprache) das G im Grunde, ist zum E 3

C 5

G 8

38) Das Gehör glaubt in die nächste Tonart auszuweichen, und wird durch die Zweideutigkeit auf einmal in eine versetzt, die um 3 Stufen entfernt ist.

39) Nur ein Lokalumstand mag es heißen, daß so entfernte Tonfolgen ineinander schmelzen.

40) Der fünfte Ton von beiden Leitern D kommt mit dem vierten erhöhten vom weichen Cis überein, und täuscht hiedurch das Gehör.

41) Die Auflösung der siebente h zum Hauptklange Cis ist so neu, als natürlich; es kommt 17) hievon schon ein Beispiel vor.

42) Daß erste a im Tenor könnte ein Nachschlag und Tonvereinigung, wie bei der Singleiter in
der



der Stimmbildungsfunst angemerkt worden, vorstellen.

43) Der Tenor zeichnet sich hiebei aus. Dieser Uebergang mag auch ein Lokalumstand heißen.

44) F a ces es der zweite schlußfallmäßige Ton vom weichen Es und

f a H dis der zweite schlußfallmäßige Ton vom weichen A sind zweideutig.

Ausweichungen

vom harten und weichen F in alle andere Tonarten.

Tab. 9.

- 1) Um vom harten F, das nur ein b hat, ins Ges, das sechs b hat, überzugehen, ist der natürlichste Mittelsatz, das weiche F mit vier ben.
- 2) Nicht nur die Zweideutigkeit der siebenten Tönen von den weichen Tonarten A und Fis, sondern auch die Lage der zwei singenden oder vielmehr sangbar gesetzten Mittelstimmen trägt viel zur Täuschung bei.

Unter sangbar verstehe ich eine gewisse melodische Schweifung, malismatische Verzierung und überhaupt einen geschmackvollen Satz der harmonischen Tönen. Zu einigem Beispiele kann diese

Aus.



Ausweichung dienen; wären hier im Tenor nicht zwei Zwischenklänge das es und c, im Alt nicht der Zwischenklang a, und hätte der Alt, statt in der ersten Note c mit dem Diefant einflängig zu werden, einen eigenen Ton a gehabt: so hörte alle Täuschung auf, obschon die nemliche Harmonie blieb.

- 3) Die sanfte weiche Tonart, die willkürlich eingeschaltet worden, zeichnet sich hiebei aus.
- 4) Es geschah mehr um der äusseren Stimmen eine Aehnlichkeit, eine gewisse (wenn ich mich so ausdrücken darf) Ründe zu geben, als wegen dem Uebergang, daß das harte B in der Mitte steht.
- 5) Das weiche F, das mit dem As in der Vorzeichnung übereinkömmt, vermittelt hier den Schlußfall.
- 6) Ein fünfstimmiger Betrug: die kleine Siebente löset sich in die verminderte auf, da das entscheidende des eintritt.
- 7) Neuer als schön ist die Folge des siebenten Tonnes Gis von der harten Tonart A, nach dem schlußfallmäßigen fünften von beiden Tonarten D.
- 8) Da der Tenor ungezwungen, wie ein rieseln-der Bach zwischen den Gesträuchen sich fortschlängelt,



gelt, sucht der Distant einen ganz anderen Weg. Diese gleichnißweise Ausdrücke setze ich nicht, um blümmigt zu sprechen, sondern um den Eindruck der theoretischen Gründe auf das Ohr, und dessen vielfache Gleichheit mit dem Auge zu beweisen; weil die junge Organisten nicht nur mechanisch spielen, sondern auch empfinden lernen sollen, was sie spielen.

- 7b
- 9) Hauptflänge F, C, F, B. Die Unterhaltungssiebente es im Distant, wird vom Baß beim sechsten Achtel ausgetauscht und aufgelöst
- 10) Wenn wir noch jezo Namen suchten: so würden wir gegenwärtige Ausweichung Contrarietas harmonica nennen; weil der Distant und Baß, Alt und Tenor miteinander so wohltönen, aber beide Paar Stimmen einander widrig gleichsam aus dem Wege geben.
- 11) Die siebente Töne vom weichen D und weichen H sind zweideutig.
- 12) Der fünfte vom C und der vierte erhöhte vom weichen H täuschen hier das Gehör.
- 13) Der vierte erhöhte Ton der harten Leiter, der sonst wenig entscheidet, wird hier bei der gelindesten Folge mit Vortheil gebraucht.

14) Der



80

14) Der siebente schlußfallmäßige vom weichen G, geht dem fünften Tone G vor: ein zusammen geschmolzener Schlußfall. Siehe der Tonsetz. 53. S. 33. §.

15) S. 18. §. 30. beweiset die Tonwissenschaft, daß die Siebente des zweiten Tones in weicher, und die Siebente des siebenten Tones in harter Leiter, ob sie auf dem Claviere zweideutig sind, sich durch ihre innere Verhältnisse himmelweit sündere, ja sogar in der Ausübung, nach allgemeiner praktischer Bestätigung, sündere; weil die Siebente des siebenten Tones H in harter Leiter ohne Vorbereitung angeschlagen werden darf, und die Siebente des zweiten Tones H in weicher Leiter unvermeidlich vorbereitet sein muß. Aus diesen Gründen wird hier durch den frechen Eintritt des Hauptklanges C beim dritten Viertel das Gehör beleidigt; weil es glaubt den zweiten Ton vom weichen B zu hören, und besänftiget, da die Folge erst zeigt, daß C der siebente Ton vom Des gewesen sei.

Dieser Vorfall kann sich nur bei Ausweichungen eräugnen; weil in zusammenhängenden Sätzen durch die Tonfolge die Zweideutigkeit schon gehoben wird.



- 16) A eis e g und
a cis e Fisis sind zweideutig.
- 17) Das ungezwungene Gesang des Tenors zeichnet sich, da alle andere Stimmen ihre eigene Bewegung haben, vorzüglich aus.
- 18) Wieder zwei Paar vom harmonischen unter sich widrigen Stimmen.
- 19) Es geschah dem schmeizenden Gesänge des Diskant zu gefallen, daß die Harmonie B eingeschaltet worden.
- 20) Hier ist das weiche B wegen der weiten Entfernung nöthiger.
- 21) Als der fünfte Ton vom weichen A, erhält hier das schlussfallmäßige E seine Unterhaltungsstrebente, die sich hinaufzu auflöset.
- 22) Der kleine Zwischenklang h im Tenor hebt die Zweideutigkeit vom C e g b und
c e g Ais auf.
- 23) Sehr tückisch und hämisch gleichsam ist in dem ersten Viertel der Hauptilang f verschwiegen worden, um sicher die verschiedene Wendungen bemänteln zu können. Die Entfernung ist zwar nicht groß: die Tonfolge aber und selbst die Lage desto neuer.



24) Nach dem schlußfallmäßigen fünften von beiden Leitern folgt erst der weichen Leitern eigene Siebente mit seiner verminderten Siebente.

Man ist nicht gewohnt, die Vorzeichnung vom weichen Ges mit 7 been zu sehen: es geschah aber; weil das weiche F schon vier been hatte.

25) Nach dem weichen F kann das harte C als dessen fünfter eben so folgen, wie vor dem harten G als vierter hergehe. Der fünfte schlußfallmäßige bestimmt die harte Tonart nicht so genau; weil er auch der weichen zusimmt, und deswegen wurde nicht umsonst das harte G durch seinen vierten dem harten C vorläufig angekündigt.

26) F hat vier, C drei, G zwei been. Dies ist die stufenmäßige Fortschreitung gegenwärtigen Schlußalles.

27) Willkürlich, aber nicht ohne besondere Wirkung, steht hier das As dem Schlußfalle vor: die Lage des Basses ist sehr günstig.

28) Das durch halbe Töne schmelzende Gesang der beiden äußeren Stimmen ist merkwürdig.

29) So wie bei einem siebenten Ton mit vermindeter Siebente, man in vier weichen Tonarten sein kann: so kann man auch in vier harte kommen,



men, wenn die Hauptflänge erniedriget und da-
durch zu schlußfaßmäßigen Fünften werden,

3. B. Gis h d f G h d f
 gis h d Eis gis h d E
 as H d f as B d f
 as ces D f as ces Des f

Die Zweideutigkeit des siebenten Cis mit dem
siebenten H macht, daß letzterer in dem fünften
Ton E zu beiden Tonarten A übergehen könne.

30) Der Hauptklang D, zweite vom weichen C oder
siebente vom harten Es ist der Mittler zwischen
zwei entfernten Harmonien, die zwar durch die
Zweideutigkeit zweier siebenten Tönen an einan-
der gekettet werden könnten.

31) Der vierte erhöhte Ton in der harten Leiter
ist mit dem siebenten zweideutig, wenn sie keine
Siebenten bei sich haben, und so lang ihre Zusam-
menstimmung dreiklängig bleibt. Bei diesem
zweiten Viertel weiß man deswegen nicht, ob
das weiche oder harte B, das weiche oder harte
F der Hauptton sein werde.

32) Eine widrige Bewegung von vier wesentlichen
Stimmen (di quattro parti reali) liegt hier den
Orgelschülern zum Muster.

33) So nah als zum weichen A der fünfte Ton
vom B: so nah ist zum weichen F der fünfte Ton



84

vom Ges: statt Ges folgt Fis, der fünfte Ton vom H.

34) Doppelte Täuschung! Zuerst erscheint C als fünfter Ton vom weichen F, und als erster: mit dem fünften aber vom C ist der vierte vom weichen H zweideutig.

35) Daß in den äußeren Stimmen widrig schmelzende Gesang ist bemerkungswürdig.

36) Fis as c es der vierte erhöhte Ton gewinnt in einer sehr schicklichen Lage Gelegenheit, in den fünften einen Schlußfall zu bewirken.

37) Spielend ist hier die Bewegung der äußeren Stimmen, und die blümigte Nachahmung der Mittelstimmen.

38) G bb des fes und

g A cis e das leicht nach dem harten F hätte eintreten dürfen, sind zweideutig.

39) Etwas frei, und gleichsam eine gewöhnliche Stufe überspringend ist hier die Folge der Haupt-

klänge 7 7
 C und A

40) Bei dieser Aufhaltung und Verzögerung des zweiten Viertel vergift der Zuhörer die vorige Tonart, und nimmt das weiche D willkommen auf.

41) Diese



- 41) Diese Ausweichung kommt mit obiger 3) überein.
- 42) Dieß ist der Weg zum weichen Es, wenn F nebst der kleinen Dritte auch die kleine Fünfte annimmt, und endlich zu diesen Tönen der siebente Ton D sich beigefellt.
- 43) Eis gis h d und
f as H d sind zweideutig. Eigentlich sollte es mit Kreuz geschrieben sein, um auch zu sehen, was man hört, nemlich daß sich die verminderte Siebente hinaufzu auflöse.
- 44) Fast der nemliche Fall wie vorher; denn
as H d f und
Gis h d f sind zweideutig und die verminderte Siebente hievon kann sich auch hinaufzu auflösen.

Bis hieher die Erklärung von 6 harten und 6 weichen Tonarten! Wer diese mit Bedachtsamkeit gelesen hat, wird die folgende Ausweichungen fast vor sich verstehen können: es werden deswegen nur die ausgezeichneten, und etwas mehr complicirten Sätze erläutert.



Ausweichungen

Vom harten und weichen *Fis* oder *Ges* in alle andere Tonarten.

Tab. 10.

Die Uebergänge geschehen theils durch die Mehrdeutigkeit der siebenten Tönen unter sich, wie 1) 5) 7) 11) 15) 16) 20) 24) 28) 39) theils durch die Zweideutigkeit des vierten erhöhten mit einem anderen fünften schlußfallmäßigen Ton, wie 2) 6) 8) 12) 18) 21) 29) 30) 34) 40) 44).

Von anderen Ausweichungsarten folgt die Erklärung.

3) Es kam oben Tab. 9. 39) die Erklärung eines neuen Ausdrucks vor. Frei, sagte die Anekdote, war die Folge der Hauptklänge C und A; da C den fünften vom F wegen seiner Unterhaltungssiebente vorstellte: so war es nicht so auffallend von zwei verwandten Tönen auch ihre zwei fünfte Töne nach einander zu hören. Hier aber soll von dem *Ges* als ersten Ton ins *As*, die sich wie C und D verhalten, der Uebergang geschehen. Es dürfte wohl nach dem *Ges* gleich der fünfte schlußfallmäßige Ton *Es* vom *As* stehen: die Wirkung hiervon ist aber frei, wo nicht frech:



mit der kleinen Dritte, zweitens ein Ton mit einer großen Fünfte nach einem nebenliegenden Ton mit der kleinen Fünfte, es wird aber der Fall des siebenten Tones mit der großen Fünfte nach dem ersten Ton

fis

g

d

e

z. B. des H nach dem C nur in einem Gleichen derselbigen Leiter vorgestellt, nemlich F vor E, und dieser kommt hier vor. Es ist das Mittel- ding zwischen abwechselnden Sätzen, die vergnügen, und einförmigen, die beleidigen. Nicht umsonst ist diese Lage mit den Tönen so sparsam und eingeschränkt.

19) Etwas frech und gleichsam sprungweise folgt hier nach dem vierten erhöhten vom weichen Fis der fünfte vom E.

22) Die Lage des sanft schmelzenden Basses, der zwei Mittelftimmen, und des natürlich, aber betrügerisch vom Zwischenklange es ins e steigenden Diskants verdient, bemerkt zu werden.

23) Der Zwischenklang beim zweiten Achtel im Alt täuscht das Gehör, daß es das D als den sechsten Ton vom weichen Fis noch annehme, und kurz darauf erklärt die Unterhaltungsfiebende c die

Absicht. Eigentlich kommen hier nur 3 und nicht 4 Harmonien vor: es ist ja willkürlich!

25) Die



e	cis
cis	ais
ais	fisfis

25) Die Hauptflänge Fis und Dis werden hier lange
nicht dieselbige
Wirkung thun als

e	dis
cis	cis
ais	ais

ihre Umwendungen Fis und Fisfis deswegen: so
nöthig als wir zur übersehenden Harmonienkennt-
niß die Erforschung der Hauptflänge brauchen:
so unentbehrlich ist die Geschmackslehre über die
Anwendung.

26) Zwei siebente Töne Eis gis h d vom Fis
und Fisfis ais cis e vom Gis
zeichnen diesen Uebergang aus.

27) Diese melodische Harmonie, eine Zusammen-
stimmung von vier geschweiften Gesängen ist be-
merkungswürdig.

31) Eine widrigscheinende — in allen Stimmen
simple Wendung ist eben so kräftig wirkend, als
neu diese Umwendung

cis
ais
gis
E

gis
e
cis
Ais

des siebenten Tones



90

- 32) So wie Fis und H Freundstöne sind, so sind es auch deren siebente.
- 33) Der vierte vom C, der auch der siebente vom G scheinen dürfte, ist immer etwas frei, und hat eine vorthellhafte Lage, wie hier, nöthig.
- 35) Cis erscheint hier als der fünfte vom weichen Fis, bis es erst durch seinen fünften schlußfallmäßigen Besitz nimmt.
- 36) Die verminderte Siebente d benutzt hier ihre Freiheit, gleich der Unterhaltungssiebente, sich hinaufwärts auflösen zu dürfen.
- 37) Ein vierstimmiges Gesang.
- 38) wie 10)
- 41) Willkürlich tritt hier der siebente vom harten E, mit dem zweiten vom weichen Cis zweideutig, ins Mittel.
- 42) Diese Ausweichung gewinnt unendlich durch das Stufenmäßige, Steigen der oberen, und Sinken der unteren Stimme, da doch die äusseren Stimmen am deutlichsten ins Ohr fallen.
- 43) Dem vierten erhöhten vom weichen H folgt hier der siebente vom harten F, weil jener mit dem fünften vom harten C zweideutig ist.



Ausweichungen

vom harten und weichen G in alle andere
Tonarten.

Tab. II.

Die Uebergänge geschehen theils durch die Mehrdeutigkeit der siebenten Tönen unter sich, wie 2) 10) 12) 16) 20) 21) 24) 26) 28) 34) 38) 39) 42) theils durch die Zweideutigkeit des vierten erhöhten mit einem anderen schlußfallmäßigen fünften Ton wie 1) 11) 22) 23) 29) 30) 40) 43) 44)

- 1) Nicht ohne Ursach wurde beim ersten Viertel die Fünfte verdoppelt, um ein d inß es steigen, daß andre d inß des sinken zu lassen — zwei entscheidende Töne: der Hauptklang und die Unterhaltungssiebente.
- 2) Ein zusammengeschmolzener Schlußfall des siebenten Tones vom weichen Es, und fünften Tons vom weichen As, der ganz unerwartet sich einschleicht, wobei die künstliche Wendung des Tenors zu bemerken ist.
- 3) So liegen dem fünften Tone seine erforderlichen Töne sehr gemächlich.
- 4) Diese Harmonie ist fünfstimmig; in der Umwendung ist der vierte erhöhte Ton mit seiner

ver.



verminderten Dritte und Siebente nicht gewöhn-
gr. 6

lich. Er kommt sonst unter, der Gestalt H. 5
3

vor, wo die Dritte zum Grunde liegt.

- 5) In einer herrlichen Wendung benutzt hier der fremdste Ton, der siebente vom harten B den Hauptklang G im Alt, um ihn zu seiner Siebente zu verwandeln; dadurch gewinnt das B die Oberhand.
- 6) Dies ist jene finstere Harmonie des zweiten Tons in der weichen Leiter B, der, um einen Schlußfall zu bestreiten, mit der kleinen Fünfte die große Dritte verbindet, und mit dem zweiten vom weichen E zweideutig wird.
- 7) Beim ersten Viertel ist der Alt mit dem Tenor einflänglich, um sich mit mehr Vortheile beim zweiten Viertel ausbreiten zu können.
- 8) Das harte G ist zum weichen H sehr nah; und deswegen dieser Uebergang ohne besondere Wendung; nur das H im Grunde macht gute Wirkung; weil sonst die Tonfolge vom G und Ais im Grunde dem Gehöre nicht angenehm wäre.
- 9) Nur die Unterhaltungssiebente f macht zwischen dem G als ersten und fünften Tone den Unterschied.



- 13) Einen harmonischen Gesang, oder singbare Harmonie, zu setzen ist kein geringes Verdienst. Man betrachte die zwei Bewegungen des Diskant mit dem Baß, des Alt mit dem Tenor gegen einander, und die ungewöhnliche Lage des mit dem zweiten in weicher zweideutigen siebenten Zones in harter Leiter.
- 14) Hier werden auch die Hauptklänge gute Wirkung thun.
- 15) Vielleicht ist es nur ein Lokalumstand, daß nach dem G schon der siebente vom harten Es folgen kann.
- 17) Auf solche Bewegung, wie gegenwärtige, zielen die Alten mit ihrer Benennung des blumigten Stils (*stili floridi*).
- 18) Der Baß ist hier sehr singend, sonst aber der Uebergang an sich gemein.
- 19) Da der Baß natürlich steigt, und der Tenor so erhaben sinkt, wird der Uebergang sehr edel.
- 25) Dies ist ein kirchenmäßiger Schlußfall, der vom vierten in den ersten Ton sich endigt.
- 27) Diese widrige Bewegung erhebt in jeder Absicht die Harmonie des schlußfallmäßigen fünften Zones.
- 31) Die große Dritte und kleine Siebente treten zugleich ein, als Charakteristik des fünften schlußfallmäßigen Zones.



94

- 32) So nah die Verwandtschaft vom weichen G zum weichen C ist, so überraschend wird durch gegenwärtigen Mittelsatz, die Folge des vom weichen C schlußallmählichen fünften G.
- 33) Da der siebente Ton vom harten Des, das C, mit dem weichen G sehr nah verwandt ist, so gieng diese Wendung auch mit dem Hauptlange selbst an.
- 34) Der Leser und Hörer mag entscheiden, ob gegenwärtige Ausweichung, oder jene Tab. 8. 34) den Vorzug verdiene.
- 35) Die Unterhaltungssiebente macht eine gute Wirkung in jener Umwendung, wie hier beim zweiten Viertel, wo die Fünfte des fünften Tones zum Grunde liegt.
- 36) Die Bewegung des Diskant und Tenors, jener betrügerische Zwischenklang C, wo man statt dem cis das des vermutet, sind der Bemerkung würdig.
- 37) Die zwei Stimmen, der Diskant und Tenor, bewegen sich in die Höhe so natürlich, als der Bass in die Tiefe zurückgeht.
- 39) Der türkische Tenor, der hier beim zweiten Viertel gleichsam das entscheidende cis oder C im Sinne behält, und statt dessen ins fis hinaufsteigt,



steigt, vermittelt gegenwärtigen Uebergang. Um den Lehrbegierigen Tonliebhavern zu zeigen, was die Einheit in Theilen, die Mannichfaltigkeit im Ganzen sei, kann hier der Tenor zum Muster dienen, der vor sich aus dem weichen H singt und dessen Töne bald zum weichen E gezogen werden.

- 41) Der mit dem zweiten vom weichen D zweideutige siebente Ton vom harten F dient hier, wo wenig Entscheidung nöthig ist, den Schlußfall zu bewirken.

Ausweichungen

vom harten und weichen Gis oder As in alle andere Tonarten.

Tab. 12.

Die Uebergänge geschehen theils durch die Mehrdeutigkeit der siebenten Tönen unter sich wie 5) 16) 22) 24) 26) 29) 39) 43), theils durch die Zweideutigkeit des vierten erhöhten mit einem andern fünften schlußfallmäßigen Ton, wie 2) 11) 12) 25) 44)

- 1) Ein vierstimmig singender Satz dienet hier zum Muster den Orgelschülern.
3) Eine kündige schlußfallmäßige Folge von Hauptklängen liegt zum Grunde.



- 4) Wo der Diskant in die Höhe steigt, da sinkt der Tenor, bei einer sanften Tonfolge, in die Tiefe.
- 6) Zu gegenwärtiger Schweifung des Gesanges dürfen nur drei Stimmen anhalten, sonst würde die widrige Bewegung des Diskant und Basses vielleicht verdunkelt.
- 7) Wenn eine Siebente in einer Stimme schon gelegen war, muß sie nothwendigerweise als Uebelklang auch in derselben bleiben; deswegen stünden die Hauptklänge hievon nicht wohl im Grunde, und gegenwärtige Umwendungen thun bessere Wirkung.
- 8) Dieser Uebergang ist sehr angenehm; denn er kommt öfters in Tonstücken im weichen C bei der genauesten Tonseinheit selbst vor.
- 9) Das Gehör vermuthet zum vierten Viertel das F aus schon erwähnten Gründen zu hören, und wird getäuscht, da das folgende harte Des den vorhergehenden Ton C zu seinem siebenten erklärt.
- 10) Ein anderes ist As, als die harte Tonart, und ein weit anderes As, als der schlußfallmäßige fünfte Ton vom weichen Des mit der großen Dritte.
- 11) Die Unterhaltungssiebente des des fünften Tones Es von beiden Tonleitern vom As, die sich
im



- im Bass aufwärts auflöst, trägt zu gegenwärtigem vierstimmigen Gesange das meiste bei.
- 14) Das weiche Gis hält hier schon die zwei Wohlklänge die Dritte und Fünfte zum folgenden vierten erhöhten Tone an.
- 15) Nur ein Lokalumstand hier bringt zwei einander sehr widersprechende Töne Gis und E nach einander an.
- 17) Willkürlich, und vielleicht das schmelzende Gesang der oberen Stimme zu befördern, steht der fünfte von B in der Mitte.
- 18) Das weiche F könnte schon nach dem As eintreten, es darf aber nicht als Hauptklang Besitz nehmen, eh ein Schlußfall vorgeht.
- 19) Zur Abwechslung, und um das Gehör einzuweilen mit einem Uebeltlange auf die Auflösung und Entwicklung begierig zu machen, steht hier eine Neunte.
- 20) Im weichen Cis tritt manchesmal anstatt dem Haupttone nach dem fünften Tone Gis, der sechste Ton A ein, und dies ist hier die Gelegenheit, ins weiche Fis überzugehen.
- 21) Als fünfter Ton vom weichen F folgt das harte C nach dem As, und als vierter vom harten G, geht es dessen siebentem Tone Fis vor.



- 23) Eine bündige Tonfolge von schlußfallmäßiger feste Hauptklängen zeichnet sich hier aus.
- 27) Gis ist der fünfte Ton vom Cis, Cis der fünfte vom Fis, Fis der fünfte vom H: so fällt die Harmonie fünftenweis und unterwärts zurück.
- 28) Der fünfte Ton von beiden Leitern A geht vorher, ihm folgt der vierte erhöhte vom H in einer schmelzenden Lage.
- 30) Jede harte und weiche Leiter desselbigen Tones sündert sich um drei Stufen. So verliert hier die Tonfolge drei ben, da das weiche As sieben hatte, und wir sind dem Tone mit drei ben nah.
- 31) Die Entfernung ist gering, die Lage desto geschmackvoller.
- 32) Wenn auch dem Gis die große Dritte beitrifft: so sind wir noch nicht im Cis, bis etwas eigenes, wie der vierte erhöhte Ton diese weiche Tonart näher bestimmt.
- 33) So wird die Harmonie vollständig, wenn auf ungewöhnliche Art, jede Stimme für sich natürlich, und der Eintracht im Ganzen dabei entsprechend, fortflingt.
- 34) Gegenwärtiger Schlußfall geschieht auf eine, der weichen Leiter eigene Art, durch den siebenten Ton.



- 35) Der Diskant und Tenor bewegen sich hinauf in Dritten, der Alt und Baß ebenfalls, aber hinunter: hiezu trägt die Freiheit der Unterhaltungssiebente, in die Höhe zu steigen, sehr viel bei. Sie liegt im Tenor und ist des.
- 36) Sehr prächtig ist gegenwärtige Tonfolge; man betrachte nur die Umwendungen in der Grundstimme, und dagegen die Hauptflänge As, Es, B, Es.
- 37) Diese Dreizehnte dient zur feinen Aufbaltung, um nicht die Tonfolge so platt hinzumerfen.
- 38) Mit hämischer Zurückhaltung verschweigt daß erste Viertel den dritten Wohlklang, ob er Es zum Hauptflänge H die Fünfte abgeben, oder von Gis die Harmonie bestimmen solle. Wenn H als fünfter Ton vom weichen E betrachtet wird, kann der vierte hievon mit seiner kleinen Dritte folgen.
- 40) Die Elfte, die zum fünften Ton Es anhält, und zum siebenten Tone E sich auflöst, veranlaßt eine sanfte Täuschung.
- 41) Der unentscheidende Siebente mit dem zweiten zweideutige Ton Eis, steht hier beim zweiten Viertel mit dem besten Erfolg, in der Mitte.



- 42) Sehr sanft schleicht der Baß durch halbe Töne, wobei der fünfte vom A und der siebente vom weichen Fis sich merklich auszeichnet.

Ausweichungen

vom harten und weichen A in alle andere Tonarten.

Tab. 13.

Die Uebergänge geschehen theils durch die Mehrdeutigkeit der siebenten Tönen unter sich, wie 2) 5) 6) 39) 43) theils durch die Zweideutigkeit des vierten erhöhten mit einem anderen fünften schlußfallmäßigen Ton, wie 12) 21) 22) 29) 33) 40) 44)

- 1) Eine Aufhaltung (suspensio) geht hier vor, da man schwerlich errathen kann, was das zweite Viertel sagen wolle.

- 3) Auch dieses gelassene zweite-Viertel trägt zu erhabnen, zurückhaltungsvollen Ausweichungen nicht wenig bei.

- 4) Der vierte erhöhte Ton vom weichen H giebt die Entscheidung, da der Diskant in die Höhe steigt, und zwei ungleiche Fünften von dem Alt erhält.

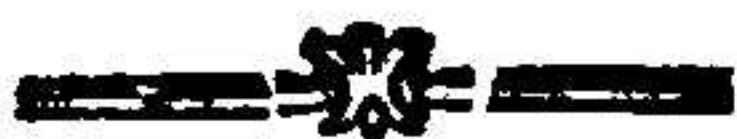
7) Hier



- 7) Hier geht ein Schlußfall ins harte Fis dem zweckmäßigen Uebergange vor.
- 8) Hier erscheint beim zweiten Viertel die Harmonie vom Dis, als zweiter Ton zum Gis.
- 9) Man ist eben so wenig gewohnt, gegenwärtige Tonfolge als Auflösung zu hören.
- 10) Die zum Grunde liegende große Siebente zum sechsten Tone B in | der Leiter des weichen D macht diese Ausweichung sehr kräftig.
- 11) Die weiche Tonart D, zu welcher das vorhergehende A als der fünfte Ton betrachtet wird, vermittelt diesen Uebergang.
- 13) Der schleichende Fiß, die erhabne Tonfolge, und die gelassene Siebente zeichnen gegenwärtige Ausweichung von andern aus.
- 14) Der vierte Ton vom weichen E kündigt die weiche Tonart zum voraus an.
- 15) Die weiche Tonart D, bereitet dem siebenten vom harten F die siebente d vor, die auch frei hätte eintreten können.
- 16) Ein Lokalumstandsmag es hier heißen, daß aus dem siebenten vom weichen D auf einmal der zweite schlußfallmäßige vom weichen F werde, um das Gesang der oberen und mittleren Stimme des Diskant und Tenors dabei in widriger Bewegung schmelzend angebracht ist.



- 17) Eine vierstimmige, jeder obern Stimme, wie der untern eigene Bewegung zeichnet sich hier aus.
- 18) Willkürlich, aber mit gutem Erfolge, geht hier der sechste vom weichen Fis, das D, dem Schlußfalle vor.
- 19) Das weiche A vermittelt die zwei harte Tonarten A und G, und bereitet dem siebenten Tone seine Wohlklänge vor, wie auch die gelassene kleine Siebente.
- 20) Der erste Ton D wird zum fünften vom weichen G, so bald der eigene schlußfallmäßige vierte Ton erscheint.
- 23) Ein vierstimmiges freies und ungezwungenes Gesang bringt hier die Ausweichung ins harte B.
- 24) Die nämliche Tonfolge, wie vorige, nur in einer anderen Lage umgemodelt, weicht jezo ins weiche B aus.
- 25) Die harte Tonart D, ob sie schon nicht erscheint, macht nur durch ihren schlußfallmäßigen fünften hier den Mittler, zwischen einem Ton ohne, und dem anderen mit fünf Kreuz.
- 26) Wie der Diskant in die Höhe steigt, so sinkt der Baß in die Tiefe: diese Kunstgewebe verdienten von den Orgelschülern in vielen Gestalten durch die Umwendungen versetzt, in andere Töne



Töne übersetzt und überhaupt sorgfältig benutzet zu werden.

27) Der schleichende Zwischenklang *fis*, der vierte erhöhte Ton, ist eben so gründlich hier angebracht, als der Zwischenklang *f* die Unterhaltungssiebente zum fünften Tone *G*. Also kann so gar die Wirkung der Zwischenlänge entscheidend werden.

28) Hier tritt das *B* als vierter Ton vom *F* ein, seine große Siebente verändert sich in die verminderte, da das *B* ins *H* steigt, und das *a* ins *as* sinkt.

30) Hier ist vielleicht nur gegenwärtige Fokalumwendung, die das Gehör in die entfernteste Töne mit der größten Leichtigkeit bringt, zu bemerken.

31) Das harte *D* hier, bei einer vierstimmigen widrigen Bewegung, begnügt sich mit dem siebenten Ton *Cis* ohne Siebente.

32) Nicht umsonst steht hier der Zwischenklang *b* in der Mitte, der ganz naif die weiche Tonart verräth.

34) Der unentscheidende vierte Ton vom weichen *A* wird zum siebenten vom weichen *Es*, sobald die zwei Töne, die Fünfte und Siebente, erniedriget werden.



- 35) Willführlich, aber um eine sanfte Aufhaltung zu bewirken, bekommt hier der rasche fünfte Ton zuerst eine Elfte. Freilich, wenn das weiche H eintreten sollte: so wäre die Tonfolge gefehlt.
- 36) Hier ist der weichen Tonart eigener Schlußfall angebracht, da der zweite unentscheidende Ton vom weichen E vorausgegangen.
- 37) Um nicht gleich die weiche Dritte b zu setzen, hält einweilen die Elfte c an; denn zwei weiche Tonarten, die neben einander liegen, können einander nicht folgen, wie 35) schon bemerkt worden.
- 38) So gehen die kleine Dritten immer hinunter, bis wir vom weichen A unvermerkt ins weiche F gelangen.
- 41) Die im Grunde liegende Siebente vom siebenten Tone Fis in der harten Leiter G, ist so erhaben als selten.
- 42) So fließt eine Zusammenstimmung in die andere, wenn zur kleinen Dritte der weichen Tonart A auch noch die kleine Fünfte beitrifft, und so mit sanftem Schritte die Tonfolge fortheilet.



Ausweichungen

vom harten und weichen B in alle andere
Tonarten.

Tab. 14.

Die Uebergänge geschehen theils durch die Mehrdeutigkeit der siebenten Tönen unter sich, wie 2) 6) 8) 12) 22) 24) 38) 40) 44) theils durch die Zweideutigkeit des vierten erhöhten mit einem anderen fünften schlußfallmäßigen Ton, wie 1) 5) 11) 14) 15) 16) 17) 18) 21) 23) 25) 26) 29) 30) 36) 39) 43)

- 3) Fast beleidiget die frei angeschlagene Siebente des siebenten Tones; weil er mit dem zweiten zweideutig ist, dessen Siebente ohne Vorbereitung nicht eintreten darf.
- 4) Der zweite schlußfallmäßige, der weichen Leiter eigne Ton D mit der großen Dritte, kleinen Fünfte und Unterhaltungssiebente zeichnet sich hier aus.
- 7) Wenn diese Ausweichung in einer andern Lage vorkam: so wär sie lange nicht so schleichend wie hier, besonders, da die zwei gleiche Vierten zwischen dem Alt und Baß ganz unmerkbar entzischen, die als zwei Fünften sehr auffallend würden.



- 9) Auch der siebente Ton der harten Tonart kann einen Schlußfall bestreiten, besonders, wenn ein fremder Ton, wie hier dem as beitriff, daß eine allenfallsige Entscheidung leistet. Man betrachte hiebei den gleichförmigen Gesang des Distant und Tenors, des Alts und Basses, die immer in Dritten gefellig fortwandern.
- 10) Beim zweiten Viertel ist das F ausgezeichnet, und wird durch seine große Dritte und kleine Fünfte zum zweiten schlußfallmäßigen Ton in der Leiter vom weichen Es bestimmt.
- 13) Der geläufige Gesang des Distant und Tenors sind hier bemerkenswürdig.
- 19) Hier liegen die bündigsten, schlußfallmäßig versetzten Hauptklänge im Grunde.
- 20) B als der erste wird durch den Zutritt der kleinen Fünfte fes zum schlußfallmäßigen zweiten Ton vom weichen As.
- 27) Eine gelinde Tonfolge, die zur Vereinigung zweier nah verwandten Harmonien hinreicht.
- 28) Der schlußfallmäßige vierte erhöhte Ton vermittelt gegenwärtige Ausweichung.
- 31) Die Harmonie wächst nebst der ausgebreitetsten Vollständigkeit des fünften Tones auch noch dadurch, daß die Bewegung das Feld erweitere,
da



- da der Diskant in die Höhe steigt, und eben so natürlich der Baß in die Tiefe sinkt.
- 32) Die widrige Bewegung zwischen dem Alt und Baß zeichnet sich hier aus.
- 33) Die gefelligmelodische Mittelstimmen, die Abwesenheit der Fünfte bei beiden Grängtönen, die Zwischenlänge, besonders das *h*, geben Stoff zum Nachdenken.
- 34) Die finstere undeutliche Harmonie, worin eine große Dritte mit einer kleinen Fünfte verbunden wird, liegt in der Mitte; dieser zweite Ton vom weichen *E*, *c* *e* *Fis* *a* *is* ist mit dem zweiten Ton vom weichen *B*, *C* *e* *ges* *b* zweideutig.
- 35) So einfach dieser Baß ist: so mannichfaltig wird die abwechselnde Tonfolge durch ihn — Simplicität in einzelnen Theilen, Mannichfaltigkeit im Ganzen sind die erforderliche Eigenschaften einer Tonsetzung.
- 37) Die obern Stimmen singen sehr sanft; während dem der Tenor hiezu gleichsam neutral bleibt.
- 41) Gegenwärtigen Baß ist man gewohnt, folgen-
- 6
6 3 5
- dermaßen beziffert zu sehen *F* *G* *As* die Harmonie des siebenten Tones wird noch zu sehr mißkennt, so erhaben ihre Wirkung auch ist.



42) Schmelzend gelangen wir hier vom weichen B in den fünften Ton Es.



Nacherinnerungen.

Ob auch die Zwischenflänge entscheiden können,

eine neue und paradoxe Frage
muß mit Ja beantwortet werden.



Die Beschaffenheit der Tonleiter liegt so tief in der Natur, ihre Bestandtheile sind so harmonisch zusammenhängend, daß sogar, wenn man drei Wohlflänge zu einer Zusammenstimmung wählet, auch diejenigen Töne, die die Lücken ausfüllen, d. i. die Zwischenflänge bedeutend werden können. Obige Mehrdeutigkeit haftete vorzüglich auf die vier schlußfallmäßigen entscheidenden Töne, den fünften von beiden Leitern, dann von der weichen Tonart auf den erhöhten seibenten, erhöhten vierten und zweiten Ton. Bei jener Mehrdeutigkeit der übermäßigen Fünfte Tab. II. fig. 8. finden keine Zwischenflänge statt; weil diese Fünfte als Uebelklang behandelt wird.

Der

Entscheidung d

	V	F	H	Fis	Cis	Gis
	a	a	i	a	g	u
	a	a	i	a	g	u
Zwischenfl.	c	e	g	g	h	d
	H	dis	f	a	Fis	ais
	ces	es	F	a	ges	b
Zwischenfl.	des	ges	b	as	des	f
	d	e	r	z	w	e
	E	s	B	F	C	G
	D					

	V	D	G	C	F	B
	a	a	i	a	g	u
	a	a	i	a	g	u
Zwischenfl.	e	g	h	a	c	e
	Dis	f	a	c	Gis	b
	es	F	a	c	as	B
Zwischenfl.	g	b	d	c	es	g
	d	e	r	f	ü	n
	B	E	s	A	s	D
	F	i	s	H		

Zwischenflänge	a	c	e	c	e	s
	Gis	h	d	f	H	d
	A	C	E	s	F	i
	B					

er Uebelflängen.

Es		H		F		C		G		D			
<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100</p>													
fis		esb des		desf as		asc es		es g b		b d f		f a c	
gis		F a ces es		C eges b		G h des f		D fis as c		A cis es g		Egis b d	
gs		f a H dis		c eFis ais		g h Cis eis		d fis Gis his		a cis Dis fisfis		e gis Ais ciscis	
f a		g c e		d g h		a d fis		e a cis		h e gis		fis h dis	
<p>Dritte und fleiner Fünfte von der weichen Leiter</p>													
A		E		H		Fis		Cis		Gis			

Es		Gis		Cis		Fis		H		F	
<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100</p>											
b des f		dis fis ais		gis h dis		cis e gis		fis a cis		h d fis	
es		A ces esges		Ciscis e gis h		Fisfis a cis e		His d fis a		Eis g h d	
cis		a H dis fis		d E gis h		g A cis e		c D fis a		f G h d	
dis		cis e gis		fis a cis		h d fis		e g h		a c e	
<p>4e Ton von der harten Leiter</p>											
E		A		D		G		C		F	

cis e gis		e g h		g b d		h d fis		d f a		f as c		as c es	
is dis fis a		Dis fis a c		Fis a c es		Ais cis e g		Cis e g b		E g b des		G b des fes	
<p>Höste Ton in der weichen Leiter</p>													
Cis		E		G		H		D		F		As	



Der fünfte Ton kann durch seinen einzigen Zwischenklang, nemlich der Dritte vom Hauptklang seine Bestimmung erhalten: so wissen wir, wenn wir

Hauptkl. 3 5 7

G a h c d e f hören, daß es im harten C

Zwöl. Zwöl. Zwöl.

Hauptkl. 3 5 6

G a h c d e f hören, daß es im weichen

Zwöl. Zwöl. Zwöl. C sei.

Die Bedeutung aber der Zwischenklänge beim siebenten, vierten und zweiten Ton ist merkwürdiger: jede mögliche Bedeutung ist in der gestochenen Tab. XVI. f. 23. 24. 25. enthalten, wie die hieher gehörige gedruckte Liste erläuteret.

Hier liegt nun das ganze musikalische System vor Augen, an Fingern abgezählt erblicken wir in ihren eigenen Fächern tabellarische Summen — so viel giebt's und keine mehr — hier steht der Nachgräbler still und sagt: non plus ultra. Wer nun das Schulbuch und dessen ausführliche Erklärung in dieser Summe der Harmonik wohl überdacht hat, kann von keiner Tonfolge mehr betrogen werden; er weiß nun alle Umwendungen auf ihre Stammharmonie zu reduciren, alle Ausweichungen ihrem Haupttone zu unterordnen, und das heißt doch endlich einmal: Tonwissenschaft: Wissenschaft



schaft der Töne! Es wird niemand diesen dreisten Ton tadeln, noch bei dergleichen Umständen mehr Bescheidenheit verlangen. Nein! Es gilt die Aufklärung ganzer Nationen, und hiezu schickt sich kein galanter Ton. Daß undillige Verhalten anderer Tongelehrten, die auf keine Bitte beitreten, nicht helfen wollten, einen harmonischen Bau aufzurichten, die still saßen, und mich allein unter der drückenden Last schwitzen ließen: die menschenfeindliche Rezension des Berliner Pasquillanten, die alle meine patriotische zum Besten der Menschheit mühsam ausgedachte Entwürfe, mit großen Kosten gesammelte Kenntnisse in ihrer ersten Geburt ersticken wollten — waren die Ursache einer allgemeinen Auffoderung.

Der Nutzen gegenwärtiger Summe der Harmonik erstreckt sich nicht nur allein auf die Liebhaber der musikalischen Gekunst, sondern 1) auf die notenunkundigen Gönner der Musik, und erzielt 2) die Vervollkommenung der accompagnirenden, ja die Erleichterung der Clavierspielenden Damen.

Daß die Kenntniß der Harmonie Gönnern der Musik, wenn sie schon keine Noten verstehen, nur der Wirkung nach, z. B. als entscheidende, unentscheidende Schlußfälle, als mehrdeutige Wendungen vorgetragen, sehr nützlich sei, ungemein viel
 Licht



Licht und Aufklärung verbreite — habe ich hundert überzeugende Proben bei meinen öffentlichen Vorlesungen auf Reisen erfahren.

Daß aber die Liebhaberinnen vom Accompagniren nicht nur, sondern auch diejenige, die nur Clavier spielen, Nutzen davon haben sollen, will ich nun auch zeigen.

Ihnen also,

meine Damen,

sei folgende Erklärung gewidmet. Besorgen Sie sich keine fade Lobsprüche, solche Aufmunterungen, die auf eine Stunde den nagenden Wurm des Selbstgefühls tödten, und dann immer die marternden Bisse zurücklassen, daß man nichts weiß, Trotz aller Schmeicheleien so wenig im Accompagniren als Notenlesen könne vorankommen.

Was ist jeziger Zeit die Hauptlehre, wenn man eine Dame im Accompagniren unterrichtet, daß man 1) Regeln bringt, die nichts heißen, 2) Beispiele vorschreibt, die nicht allgemein sind, 3) Quinten und Oktaven aufsucht, und die Zeit verdirbt; 4) Harmonienkenntniß verabsäumt, eine Prise Tabak mit affectirtem Anstande schnupft, und dann — kommt die Dame mit einer mühsamen Übung, die mehr Schweiß kostet als Marmor schnei-



schneiden, so weit, daß sie im Accompaniren sich durchlügt, (die Zuhörer werden doch nicht all das falsche Zeug bemerkt haben). So muß sie ihrem Beistande nebst dem Tribute von vielen Jahren noch Dank wissen, nur ihre abgematteten Augen und halbgelähmten Finger spühren, wie wenig ohne Systeme erzwungen werden könne.

1.) Alle Regeln vom pedantischen Generalbasse sind unrichtig: da die vorgeschriebene Bezifferung der Leiter, wie in der Conschule gezeigt und widerlegt worden, nie, in keiner Musik vorkommt, da die angegebenen Nebenziffern nicht immer dazu gegriffen werden dürfen. Also giebt es keine Regeln — nein, und diese Regeln, die den Schüler aufhalten, müssen um so mehr verbannt werden, als man dadurch zurückgeht, das allgemeine Feld der Combinationen nicht sieht, vielweniger durchstreicht, und sich in eine Nußschale einschlieset. Die erste Regel fürs Accompanement ist diese, daß es nur drei Wohlklänge, aber immer einen Dreiklang gebe, der seine 3 und 5 bekommt.

Die zweite Regel ist, daß es vier Uebelklänge gebe, die immer nach dem nämlichen Gesetze behandelt werden müssen, sie mögen in der Höhe oder Tiefe liegen. Die dritte Regel ist, daß alle
Uccor.



Accorden, die nicht 3, 5 haben, als Umwendungen bis zu ihrer Stammharmonie reducirt werden müssen, und daß nur der gefundene Hauptklang mit 3 und 5 bestimmen könne, was wohl oder übel klinge. Will nun der Lehrmeister seinen Beutel füllen, und den Hirnkasten seiner Schülerin leer lassen: so sagt er nichts von diesen drei so bündigen, so einleuchtenden Grundsätzen. Er läßt sie nur Regeln wissen, die Beobachtungen, aber einseitige Bemerkungen sind, jezo zutreffen, und dann irre führen. Ja, wenn sie solche Grundsätze überdächte: so könnte sie freilich in kurzer Zeit weit kommen. Sie muß also glauben, daß soviel sie Harmonien spiele, so viel neue es gebe, — nicht, daß sich alle auf eine beziehen und hievon abstammen.

- 2) Man braucht keine Beispiele vorzuschreiben, sondern man findet sie in jedem vorliegenden Stück, da lasse man die Schülerin untersuchen, in welchem Tone wir seien, und was sonst vorgehe.
- 3) Fehlerhafte Fünften und Achten in denselbigen Stimmen sind freilich dem Gehöre unangenehm, aber hauptsächlich sind das Regeln für die Lage, nicht für die Harmonie. Nun, die Schülerin weiß noch nichts von der Folge der Harmonie,



von der Tonfolge, von Schlußfällen, von der Ausweichung, und soll auf die Lage Acht geben, und dieser Umstand ist dazu so zufällig, so uneigentlich angebracht, daß man lieber davon schweigen sollte; denn, zu was dient das Clavier im Accompagniren, als die ganze Harmonie anzugeben — also Harmonie und nicht Melodie — und doch so streng auf die Lage?

1) Die Harmonienkenntniß wird verabsäumt. Diese muß gründlich und deutlich beigebracht werden; so gründlich, daß vernünftige erwachsene Leute sich davon überzeugen; so deutlich, daß es Kinder von 8 Jahren fassen können, besonders, wenn man sie an der Hand leitet, den Weg selbst zu finden.

Was ist gründlicher, was ist deutlicher, als der Lehrsatz. Es gibt 3 Wohl- und 4 Uebelflänge, alle Sätze, die nicht 3 und 5 haben, sind Un-

g 5

e 3

wendungen: Beispiele her: C das ist ein Drei-

f 7

d 5

klang, C hat seine Dritte e, seine Fünfte g. h 3

G

das ist eine wesentlich vierstimmige Harmonie, also
nebst



nebst dem Dreiklang steht noch ein Ton dabei, der kein Wohlklang mehr sein kann, und dieser ist die Sietente f, die zwar unterhält, aber nicht befriediget, und daher aufgelöst werden muß.

Würde nun H, oder D, oder gar F im Grunde liegen: so entstünd zwar eine andere Bezifferung, aber die Harmonie blieb doch immer dieselbige.

Nun folgt die Lehre von Auflösungen, von der Tonfolge, von Schlußfällen, von Ausweichungen.

Der Lehrmeister muß der Schülerin helfen, alle Umwendungen selbst finden, selbst beziffern, alle Uebeltlänge in allen Umwendungen auflösen, die Folge der Töne mit ihren Umwendungen durchgehen, die Schlußfälle einsehen, die Ausweichungen durch die Schlußfälle bestimmen.

Dies ist der richtigste Weg, der geradeste und der kürzeste. Acht Tag soll die Schülerin von Wohl- und Uebeltlängen Umwendungen schreiben, wie Tab. XIX im Schulbuch, sie beziffern, letztere auflösen, und am Claviere spielen.

Acht Tag soll die Schülerin sich beschäftigen, alle Tonfolgen und Schlußfälle niederzuschreiben und zu spielen.

Vierzehn Tag soll die Schülerin die Ausweichungen durchgehen, die Schlußfälle angeben, ihre



Ursach bestimmen, und sie am Claviere spielen lernen.

Das ist nun eine Vorbereitung von einem einzigen Monat, dann soll sie anfangen, alle mögliche Arien aus der Partitur, wo keine Ziffer stehen, zu beziffern und zu accompagniren, wie leicht wird es nun ihr fallen, den Ton zu bestimmen, wo wir sind, die Ursach der Ausweichung anzugeben, und alle fremde Vorzeichnung, die sonst stutzen macht, gleich zu übersehen. Dieses Studium von einem Monate aber ist zugleich die Erleichterung des Notenlesens auf ewig. Wenn eine Dame weiß, daß der erste Theil eines Stücks in diesen Ton schließen, dorthin fallen muß, daß diese und keine andere Ausweichung vorkommen dürfen, wie leicht wird sich nicht dasjenige, was man nicht übersehen kann, errathen lassen?

Sind Sie nun, meine Damen, einmal so weit im Accompagniren gekommen, daß Sie in monotonischen Arien ungehindert fortmachen können, und ist es Ihnen um das feine Accompagnement zu thun, soll Ihre Begleitung einen wesentlich vierstimmigen Satz vorstellen: so nehmen Sie in der Verbesserung des *stabat Mater* den bezifferten Baß vor, betrachten ihn, und überlegen, wie sie diese Ziffer in Noten legen wollten, und vergleichen



gleichen dann die obere Zeile, wo dieses schon geschehen, mit ihrem Entwurfe, und Sie werden es in kurzer Zeit sehr weit bringen: Sie werden hierdurch meinen warmen Patriotismus und unermüdeten Hang zur Gemeinnützigkeit kennen lernen, daß ich in einen Monat Kenntnisse suche beizubringen, die mir eine Arbeit von 20 Jahren gekostet haben!

Ihnen muß Ibrentwegen um die Aufklärung zu thun sein, und wenn schon ein ganzes Heer von gewinnfüchtigen Nichtlingen, von böshafter Neidern, von eigensinnigen Anhängern alter Vorurtheilen gegen meine Reformation zu Felde ziehet, mein System, Clavier, vielleicht auch meine Strümpfe antastet, das heißt, Lehr: Spiel: Lebensart u. d. m. lächerlich zu machen suchet: so werden Sie doch mir willig zugestehen: Sie haben erst durch diese monatliche Anstrengung im harmonischen Reiche

denken und spielen gelernt.



B e t r a c h t u n g e n
 d e r
Mannheimer Tonschule.
Dritten Jahrganges
 zweite und dritte Lieferung
 für den
 I 5.
 Heu- und Aerndtmonat 1780.

Gegenstände der Betrachtungen:
 Eine Claviersonate von Herrn Weber.
 Eine deutsche Arie aus Erwin und Elmire
 des Herrn Göthe von Herrn Zerazi in
 Mannheim.
 Sechs Variationen fürs Clavier von Herrn
 Enßlin in Weßlar.
 Der Psalm Miserere von vier Singstimmen,
 mit Orgel und Pässen,
 d e m
Römischen Papsten
 zugeeignet,
 v o m
Mannheimer Tonlehrer.

Wer die willkührliche Begleitung von Instrumenten
 dazu verlangt, kann sie um einen Gulden
 geschriebener erhalten.

Erklärung

des

Voglerischen wesentlich vierstimmigen Satzes
vom Psalmen

M i f e r e r e.



Die Musik mit Singstimmen ist die älteste, reineste und erhabenste. So wie der Mensch anfieng Gott zu loben: so stimmte sich die Kehle schon in lauter harmonische Aeusserungen, und selbst der liebliche wohltonende Gesang der Vögel mußte ja den Menschen zur Musik ermuntern.

Die Musik mit Singstimmen ist diejenige, die alle äußere Zierlichkeiten und Verbrämungen ausschließet, und daher ihre erste Unschuld immer unverlezt erhält. Schon zwei hundert Jahre singt man alltäglich in der Päpstlichen Kapelle zu Rom jene einfachen Sätze, und ihr Eindruck bleibt immer der nämliche; weil kein flatterhafter Modeton hierauf Anspruch machen kann.



Die Musik mit Singstimmen leidet auch nichts niedriges; sie quillt aus der Seele, nimmt den Declamateur ganz ein, und trägt ewige schauerliche Wahrheiten vor, die das Herz in die Höhe zum Schöpfer — zum allgewaltigen Schöpfer erheben.

Diese älteste im Ursprunge, reineste wegen der Behandlung, erhabenste vom Gegenstande, diese Musik mit Singstimmen wird bei uns Deutschen leider vernachlässiget. Weniger Sänger als in Welschlande haben wir, mehr Liebhaber vom instrumentalischen Saze finden sich vor, und selten wird ein Tonsezer bei uns, da es ihm an Mustern zum bilden, an Praktik im hören fehlt, den ächten lautern unverfälschten Saz von vier wesentlichen Singstimmen lernen.

Das aufbrausende im Orchester, das feurige Zeitmas im Vortrage, das abgestoßene auf den Instrumenten ist uns zu geläufig geworden, und damit verlieret man das wesentliche sowohl der Kirchenmusik, als des Singstimmensazes.

Daß diese Kunst bei uns noch nicht verlohren gegangen sei, haben wir hier einen sprechenden



ehenden Beweis am Boglerischen Miserere mit vier Singstimmen und Bässen.

Die Bässe sind deswegen dazu gesetzt; weil es in der Fastenzeit und nicht in der Charwoche aufgeführt worden, wo man noch die Orgeln brauchet: auch das beigefügte Gloria patri, das die letzte Woche nicht mehr gesprochen wird, und in den zwei Römischen Miserere von Allegri und Baji ausgelassen ist, bestätigt obige Ursache.

Die Bässe thun immer bei dergleichen Singstücken, wo man sie haben kann, besonders bei etwas längeren Stücken, gute Wirkung, und sie sind fast unentbehrlich; weil sonst die Sänger im Tone sinken und fallen, und im ganzen eine häßliche Mißstimmung erduldet werden muß, wovon thätige Beispiele aufzuweisen sind. Durch den Beitritt bündiger Grundtöne werden die Singstimmen kräftig unterstützt, die Orgel erhält sie im Geleise, und so wird der Vortrag sicherer, und die Wirkung stärker.

Daß zum gegenwärtigen Bußpsalmen keine weiche, sondern eine harte Tonart ist gewählt worden, möchte vielleicht manchem auffallen; allein es geschah 1) weil die Fuge das End mit



den Worten Gloria, sicut &c. eigentlich im harten C sich aufhalten sollten, und der Anfang am füglichsten aus demselbigen Tone geht; 2) weil ein gesetzter solider andächtiger Vortrag auch in der munteren harten Tonart eine Bitte bekleiden darf; unter Miserere mei Deus und Kyrie eleison, welche beide auf deutsch: Gott, der Herr erbarme dich meiner oder unser, heißen, ist kein gar großer Unterschied; und wie wenige Kyrie haben weiche Tonarten; wie selten aber erscheint noch eines in einem gesetzten Zeitmaße, hüpfen sie nicht alle, oder doch die meisten? — Man betrachte hier den Eingang, wo die zwei Solostimmen Alt und Tenor im rührenden Dialekt die Anfangsworte der Bitte so eindringend vortragen.

Der Diskant und Baß in Zehnten nehmen dem Alt und Tenor, die bisher in Dritten dahervanderten, die Worte secundum magnam &c. ab, dann treten Alt und Tenor in Sechsten ein: & secundum &c., verschiedene Abwechslungen lassen uns das Wort dele öfter und immer kräftiger vernehmen, bis endlich alle Singstimmen diese Bitte mit der deutlichen Ausdehnung

nung



nung *dele iniquitatem &c.* bestättigen, und im sanften Tone G schließen.

Nun gesellen sich auch die Chorsänger *Voci ripiene* beim Worte *amplius*, noch mehr zu den Hauptsängern *Voci concerte* oder *concertanti*, welches durch die Beischrift *Tutti* angedeutet wird. Diese sind die Solostimmen, Sänger, die allein niedlich und schön vorzutragen wissen, unter jenen aber versteht man das ganze Heer von Sängern, die zur Ausfüllung dienen.

Einem Solosänger wird mehr Freiheit gestattet, auch willkührliche etwelche Zusätze, wenn sie nur dem harmonischen Systeme nicht schaden, zu machen: der Meister erlaubt ihm kleine Verzierungen, das Tragen der Stimme muß sein Hauptgegenstand sein, und die hiedurch allein zu erzielende Vereinigung der Töne.

So wie man von Solosängern eine harmonisch sympathisirende Willführ im Vortrage verlangt: so fodert man aufs strengste von Ripiensängern einen blinden Gehorsam, eine pünktliche Befolgung der Vorschrift, und eine deutliche augenfällige offenkündige Bemerkung des Zeitmaßes, (*il tempo sia marcato*) statt daß



der Concertirende manchesmal ein dem Schein nach verzogenes verzögertes, Bangigkeit athmendes zurückhaltendes Gesang mit Geschmack zur allgemeinen Rührung der Zuhörer anbringen darf.

Der Chor weicht bei den Worten ab iniquitate vermittels der weichen Dritte f von D, wodurch dieser vorher schlußfallmäßige fünfte Ton in der Leiter G, zum vierten vom weichen A wird, in das weiche A aus; und der Schlußfall dieses Periodes mit dem Worte mea geschieht vom ersten Tone A in seinen schlußfallmäßigen E mit großer Dritte gis.

Bei den Worten & a peccato meo kommt das Thema im weichen A vor, und die hohe Stimmen Diskant und Alt singen in Dritten. Bei den Worten Quoniam iniquitatem tritt der Chor wieder ein, wie vorher beim Worte Amplius, nur um einen Ton höher. Et peccatum meum contra, hier behaupten die äussere Stimmen, nämlich der Baß und Diskant, eine widrige Bewegung, und die mittlere Stimmen Alt und Tenor halten aus. Die Tonfolge nimmt ihren Weg ins weiche E, und auch dort erscheint das Thema von den Solostimmen: Tibi soli.



Wer sich einen deutlichen Begriff vom Ausführen erwerben will, muß dieses erste Versetz, seinen schleichenden Gang, die hierinn öfters vorkommende dem Scheine nach Wiederholungen, im Grunde aber verschiedentlich angebrachte Anwendungen derselbigen Sätze genau betrachten. Tibi soli sagt im weichen E was Miserere mei im harten C war; & malum ist die Wiederholung von dem Gesange, worunter die Worte secundum magnam oben gelegt worden, nur mit dem Unterschiede, daß der Period hier im fünften Tone G gleich abbricht, und nicht erst wie oben in den fünften vom G ausweicht. Dieses geschah aber, damit jezo die Worte & justificeris dem Diskant und Alt in Mund gelegt, enes Gesang im C erhalten konnten, was vorher Alt und Tenor im G mit dem Texte & secundum vorgetragen hatten. Es erscheint kaum im C: so wird es schon um 5 Töne tiefer und ins F gebracht. Hiedurch aber gewinnt der Ausdruck & vincas und zugleich die Mannigfaltigkeit der Ausweichung; denn nun bekommen wir das Thema auch im F zu hören, bei den Worten Ecce enim. Vom harten F nimmt hier die Ausweichung den graden Weg durchs



weiche D und weiche A, um ins harte C wieder zurückzukommen. Der Eintritt des Thema, ob er schon das nämliche sagt, wie beim Miserere mei, scheint dem Ohr neu, weil er so unerwartet bewerkstelligt worden: die Tuttiſänger (wie man sie insgemein nennet) sagen mater mea, unterdessen halten die Solosänger die Silbe ma aus, und der cadenzmäßig gesetzte Baß $A \overset{6}{\underset{4}{E}} \overset{7}{F} \overset{7}{Fis} \overset{6}{\underset{4}{C}} \overset{5}{\underset{3}{G}}$ leitet die Tonfolge wieder ins C. Die Wiederholung des Thema bleibt keine trockne ängstliche Wiederholung; denn bei den Worten & occulta entwischt die Tonfolge schon wieder ins F, hält sich aber hierin nicht lang auf. Asperges me, und das folgende die Uebersetzung ins C von demjenigen Gesange, das die Worte & secundum und die folgenden im G vorgetragen hatte.

Oben dele iniquitatem gr. $\overset{6}{\underset{3}{4}}$, hier & super $\overset{6}{C} \overset{5}{H}$
 nivem $\overset{6}{\underset{2}{4}} \overset{6}{\underset{4}{A}} \overset{6}{\underset{G}}$ ist die Harmonie sehr neu, aber desto gründlicher, und nur demjenigen einleuchtend, der die Wirkung des siebenten Tones der Leiter, d. i. 7 Töne der Leiter kennet, die leider bis jezo, wenigstens in der Ausübung und



Anwendung auf die meisten Umwendungen noch unbekannt sind.

Vom zweiten Versett.

Ob der Gegenstand munter oder nicht munter sein dürfe, weil es nicht das sondern dabis gaudium heißt, das ist, weil die Freude erst zukünftig, und vielleicht nach der Auferstehung erst erfolgen soll, wollen wir uns nicht zu tief in exegetische Streitigkeiten einlassen: genug ist, daß muntere und sanftere Ausdrücke vorkommen. Eigentlich herrscht hier eine zweifache Gattung des laufenden Basses, die eine ist gelind, schleisfend; die andere ist rauh und abgestoßen.

Die erste kömmt folgenden Sinnen:

Auditui meo dabis gaudium & lætitiā, & exultabunt ossa humiliata.

Omnes iniquitates meas dele.

Redde mihi lætitiā salutaris tui, & spiritu principali confirma me.

Die andere folgenden zu:

Averte faciem tuam a peccatis meis.

Ne projicias me a facie tua & spiritum sanctum tuum ne auferas a me.



Die Worte *Cor mundum* haben auch einen sanften und den allersanftesten Gang, er zeichnet sich aber von beiden Charakteren aus, und nur durch das *legato* kömmt er mit der Schilderung vom *Auditui &c. Redde mihi überein*. Die Fagotte halten aus, und die Violonzelle arpeggiren ganz leis, die Contrabässe klempern, und die Orgel giebt meistens die Hauptklänge dazu an.

Ueberhaupt vereinigen sich die contrastirendsten Charakteristiken in demselbigen Versette, und diese Aufgabe ist keine von den leichten; denn entweder verlieret die Schilderung, oder das ganze wird zu bunt, zu oft im Geleise unterbrochen, und unzusammenhängend.

Ein tiefsinniger Liebhaber vom bündigen Ausdrucke betrachte hier die Folge von unruhig wechselnden Harmonien bei den Worten *spiritum sanctum tuum ne auferas a me*, zum sanften, gesetzten Harmoniengang, der das vorige Gesang, die vorige Bewegung von *dabis lætitiā* (du wirst die Fröhlichkeit geben) bei dem *Redde lætitiā* (gieb die Fröhlichkeit wieder) auf



auf eine eigene, dem Ausdruck äußerst entsprechende Art wiederholet.

Vom dritten Versett.

Schon im vorigen Versett bewegte sich der Baß, hier aber haben wir das ächte Muster von Basso continuo, und wenn man Basso die Grundstimme mit Passo den Schritt (Bewegung) nicht vermischen will: so deutet hier Passo ostinato eine halbstarrige stete unveränderliche Bewegung an, die dem Systeme der vier Stimmstimmen Fuga d'imitazione, einer Fuge von Nachahmungen sehr gut zu statuten kömmt. Eine jede Fuge ahmet nach, aber es ist zwischen freien und gebundenen Nachahmungen ein großer Unterschied. Die freie äußern sich nur melodisch; die gebundenen aber müssen in der Harmonie und Melodie, so viel als möglich ist, zutreffen. Ein Satz, der z. B. aus dem C in einer Stimme vorkömmt, kann um einen Ton höher in der Zweite, um zwei Töne höher in der Dritte, um so viele Töne auch tiefer u. s. w. von einer andern nachgeahmet werden, diese Nachahmungen machen aber noch keine strenge Fuge aus, die den einzigen

und



und eigenen Bezug des Vortrages und der Antwort in doppelter Rücksicht auf Harmonie und Melodie genau untersucht, dann erst ihre Nachahmungen diesen zu Folge einrichtet. Dieser Unterschied äußert sich am allerdeutlichsten und, wenn man sagen darf, hauptsächlich zwischen diesem Versett, das in tempo fugato geschrieben, und zwischen dem Ende semper & in, sæcula einer eigentlichen Fuge.

Der Baß fängt im weichen E an, der Tenor antwortet dem Scheine nach, allein wenn man dem Grunde nachspüret: so entdecket sich die Unrichtigkeit der miteinander verglichenen Hauptflänge; weil die Baßstimme die Harmonie vom ersten Tone gehabt, und die Tenorstimme anstatt dem relativen fünften Tone einen Takt einzuräumen, gar zwei Hauptflänge in einem Schlage zuläßt, nämlich E den ersten und H den fünften. Diese Freiheit nimmt man noch deutlicher beim Eintritte der dritten Stimme wahr; denn diese fängt gar mit einem halben Schlage an.

Beide Fugen oder besser beide Sezarten haben ihre Verdienste: das kündige der strengen immer



mer obwaltenden Verhältnissen überzeugt eindrucksvoller, und das freie einer doch gewissermaßen immer bezugvollen Nachahmung überrascht und täuscht glücklicher. Die Bindung, die nur einfach bei den Worten *vias tuas* im Bass und Tenor vorgekommen war, erscheint nun schon doppelt bei dem Worte *convertentur*. Hiedurch geschieht die Ausweichung ins harte G. Der Diskant trägt den Hauptsatz in diesem Tone vor, der Alt antwortet im D, und durch den vorigen Satz, der auf dem Worte *convertentur* ruhte, und jezo mit dem Worte *libera*, vermittels verschiedener Nachahmungen, alle vier Stimmen wechselweis einnimmt, gelangen wir ins weiche H zu einer wahren und kräftigen widrigen Bewegung zwischen dem Diskant und Alt, dann zwischen dem Tenor und dem Bass.

Nachdem ein förmlicher Schluß der ersten Hälfte dieses Versetts von allen vier Singstimmen im fünften zum Haupttone E, nämlich im H erfolgt war: so verirret sich fast der Tenor ins harte A, einen um 2 Stufen vom weichen E und daher zu weit entfernten Ton; ist es ein Fehler:



Fehler: so lernt ein Schüler daraus, ihn zu vermeiden; sonst aber bestättiget die Folge der Nachahmungen, daß diese Verirrung sehr vorbedächtlich geschehen, um unvermerkt, und dem Gehör desto willkommener wieder auf den rechten Weg zu kommen. Die übrigen Nachahmungen und die ganze Ausführung sind dem ersten Anblicke übersehbar.

Das Ende, das wieder die widrige Bewegung wie oben zum Vorscheine bringt, zeichnet sich durch seine Kraft im Ausdrücke hier vorzüglich aus. Das zwischen der Wiederholung so feierlich und öfters angebrachte forte beim Worte non, non, non delectaberis ist von seltener Wirkung.

Ueberhaupt scheint hier der laufende Baß im ganzen Versette desto leichter im Saze zu sein, als fließender er sich fortbewegt. Nur Leute, die selbst Versuche angestellt, und von eigener Erfahrung erschrockt worden, kennen den Werth solcher Einfachheiten der tiefen ungefannten unerschöpflichen Natur.



Vom vierten Versett.

Dies ist die Folge einer überdachten — systematisch überdachten Anlage, daß ein jedes Versett einen vortheilhaften, einen eigenen Ton bekommt, und jeder gewählte Ton mit dem ersten und Haupttone in genauer Verwandtschaft steht. Dieser Psalm ist aus dem C, und keiner als die Töne der Leiter sind die Haupttöne einzelner Versetten.

Das erste und letzte Versett sind aus dem C; das zweite ist aus dem G; das fünfte aus dem F, diese beiden Töne stehen nicht gut neben einander, und sind daher sehr glücklich vermittelt, weil das dritte Versett aus dem weichen E, und das vierte aus dem weichen A gehet; das weiche E ist zum harten G, zum harten F das weiche A näher.

Sehr andächtig aber bedeutend wächst die Stimme beim angehaltenen Worte Sacrificium das Opfer. Die feine Singart der Diskant-Solostimme beim Worte contribulatus gleicht jenem durch Ueberlieferung in Rom fortgepflanzten herrlichen Vortrage, und die Wirkung wird
hiedurch



136

hiedurch noch mehr erhöht, daß die Chorsänger auch allmählig sich beigesellen, und die rührenden Worte in dem Augenblicke aussprechen, da die Solostimmen kläglich aushalten.

Cor contritum ein zerfnirschtes Herz wird durch lauter Herzstöße von den Bässen und der starken weit auseinander aber verhältnißmäßig liegenden Harmonie der Singstimmen lebhaft geschildert. Darum täuscht auch die Folge von der B Harmonie bei den Worten & humiliatum, ein gedemüthigtes Herz: von neuem lebt aber die Harmonie auf, da der Alt das a vom Worte humiliatum so bang aushält, und die anderen zwei oder drei so zuversichtlich rufen, non, non, Deus non despicias (du wirst es, Gott, nicht verschmähen) und mit der Wahl angebrachte Eintritt der Solostimmen gleichsam der Vorbittern, nach dem auf die göttliche Barmherzigkeit losstürmenden Schwarm von Chorsängern verdient bemerkt zu werden.

Vom fünften Versett.

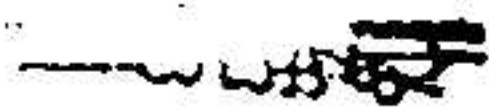
Benigne fac Domine sei gütig o Herr u. Hier wird nach einem starken Anfälle Gott von den Rindern



Kindern Israel an seine unendliche Güte in sehr gefälligem nasen Tone erinnere. Sehr deutlich, niedlich abgestuft, sehr bedeutend kommt hier das Thema, der versus intercalaris, der rondoartige Satz öfters vom Chöre wieder, da unterdessen die Solostimmen manche analoge Versätze gesprochen haben.

Dieser Rondo also Benigne hat einen Takt im F, den andern im weichen D und die letzten zwei machen einen Schlußfall im F vermittle der Hauptklängen B F C F: Dieser obige so niedliche Satz einen Takt lang im F, einen Takt lang im weichen D, giebt Gelegenheit zur Ausführung, Ausweichung und zur glücklichen Vereinigung der Mannichfaltigkeit mit der Einheit. Idem & varium.

Das erstemal ist das Thema im harten F und weichen D; das zweitemal im harten C und weichen A; das drittemal im harten B und weichen G; das viertemal zwei Takte lang im weichen D; das fünfte und sechstemal im harten F und weichen D: das weiche D, der verwandteste Ton nimmt sich also vor den andern und weniger



verwandten Tönen etwas heraus; denn es kommt öfter zum Vorscheine. Hier sieht man, wie von einer bündig gesetzten Musik nur der Plan auf dem Papier schon schön stehe, und daß das lateinische Sprichwort, trotz allen Naturalisten, sich bestätige: *facti sumus numero, pondere & mensura.*

Vom Gloria Patri.

Sehr frech fällt hier das mit dem F sehr kontrastirende G, freilich als fünfter Ton vom C ein, bei den Worten Gloria Patri. Der erste Period schließt mit dem vierten erhöhten in fünften, der zweite in den ersten. Der neunte, zehnte und elfte Schlag, drei weiche Tonarten E, A, D, sind von seltner Wirkung. Ueberhaupt herrscht viel Pracht in den wenigen Tönen.

Von der Fuge.

Statt daß man den langen Sinn von *sicut erat bis amen* zur Fuge wählt, wo dem Zuhörer schon bange wird, eh die zweite Stimme noch eingetreten ist: so nimmt hier die Fuge nur einen



nen Auszug hieraus, wiederholt das Wort semper und fährt gleich fort & in saecula saeculorum. Was eine Fuge sei, hievon eine philosophische Abhandlung verspricht die Mannheimer Ton-
schule in dem Beweiß, daß die Fugen von Pergolesischen Stabat mater schon im ersten Takt gefehlt seien, und wie sie vierstimmig ausgeführt und verbessert werden müssen.

Wir lassen uns hier in keine Weitläufigkeit ein, und wollen nur kurz die Zergliederung hievon betrachten, die auf der 16ten Seite enthalten ist.

Die Tabelle ist folgende:

Vortrag.

Ende des dritten Gesangs. Diskantstimm. Anfang der Antwort.

Drittes Gesang. Alt.

Zweites Gesang. Tenor.

Vortrag. Baß.

Hauptklänge.

Antwort.

Drittes Gesang. Diskantstimm.

Zweites Gesang. Alt.



Antwort. Tenor.

Ende des dritten Gesangs. Baß. Anfang des Vortrags.

Hauptklänge.

Der Baß fängt die Fuge an, dieser also singt den Vortrag: die Antwort muß melodisch und harmonisch richtig sein; wenn hier der Tenor in eben der Melodie antwortete: so würde sein Gesang, so wie das vorige des Baß von C ins G geht, vom G ins D übergehen, und so verlohre die Tonseinheit bei dieser Antwort; deswegen sind die Hauptklänge von den vier ersten Schlägen der Antwort um 5 Töne höher oder um 4 Töne tiefer, als sie im Vortrage waren:

1. B. C | F | C | F Vortrag,
G | C | G | C Antwort;

und hingegen in den vier letzten Schlägen der Antwort sind sie um 4 Töne höher, oder um 5 Töne tiefer, als sie im Vortrage waren.

3. B. C A | A D | G
F D | D G | C

und hiemit stimmt auch das Gesang überein; denn beim fünften Schlage im Vortrage steigt
der



der Baß um 2 Töne höher, und beim fünften Schlage in der Antwort steigt der Tenor nur um einen einzigen Ton höher.

Wer sich nun bei Verfertigung einer Fuge gleich diesen Plan macht, wird in der Ausarbeitung keine Schwierigkeit mehr finden, wenn er den Vortrag d. i. das erste Gesang nach dem ersten Gesange der antwortenden Stimme abgeglichen, die beiderseitigen Hauptklänge hiezu berichtigt, und der ersten Stimme ein bündiges zweites Gesang als Begleitung zum ersten Gesange d. i. zum Vortrage oder Antwort der dritten Stimme angewiesen, und derselbigen Folge von Hauptklängen untergeordnet hat.

Aus diesem Plane kann man jezo sehr leicht vorliegende Fuge beurtheilen.

Vom ersten bis sechsten Schlag hat der Baß den Vortrag, beim siebenten Schlage tritt der Tenor mit der Antwort ein, und der Baß bekommt das zweite Gesang, beim 13ten Schlage tritt der Alt wieder mit dem Vortrage ein, der Tenor bekommt das zweite und der Baß das dritte Gesang, beim 19ten Schlage tritt der



142

Diskant wieder mit der Antwort ein, der Alt
 bekommt das zweite der Tenor das dritte Gesang,
 und der Baß schweigt. Wenn hier der Baß auch
 ein viertes Gesang bekommen sollte: so würde
 die Harmonie zu geschwülstig, und der Eintritt
 blieb ohne Wirkung. So aber tritt er beim
 25ten Schlage wieder im C aber nicht als ersten
 sondern fünften Tone und mit der Antwort vom
 F ein, der Tenor aber beim 31ten Schlage setzt
 auf diese Antwort den Vortrag, der vom F ins
 C geht: beim 37ten Schlage erscheinen stückweise
 im Alt die zwei letzten Schlage des Vortrags,
 nämlich der fünfte und sechste, beim 39ten im
 Diskant; beim 41ten fängt der Baß im weichen
 D den Vortrag an, beim 43ten ahmt der Alt
 ihm schon in der Achte nach; auch eine pure
 nicht fugenmäßige Nachahmung hievon erscheint
 beim 45ten Schlage im Diskant, denn ob es schon
 in dem fünften von D geschieht: so widerspricht
 der Zwischenklang b; beim 47ten Schlage im
 Tenor folgt in der Achte hievon eine Nachahmung,
 die so lang fortwandert, bis beim 51ten Schla-
 ge ein förmlicher Schluß eines dem Scheine nach
 vorhergegangenen Vortrages vom F ins C endi-
 get. Beim 53ten Schlage fangen der Alt und
 Baß



Daß eine dem Vortrage anpassende doppelte An-
 spielung an, die im 54ten vom Diskant und
 Tenor doppelt nachgeahmet wird, bis endlich
 beim 59ten Schläge ein endlicher Schlußfall zu
 erfolgen scheint, und der sogenannte Orgel-
 punkt — kein unrichtiger, der Bezifferung unfä-
 higer Orgelpunkt oder besser — polnische Beck,
 sondern eine 7 Takt an: aushaltende Grundnot
 zu allerhand analogen Nachahmungen von allen
 4 Stimmen, zum reichhaltigen Stoff von Aus-
 arbeitungen, Gelegenheit gibt, und ein Schluß-
 fall erfolgt, der Not für Note aus dem Thema
 gezogen worden. Vom 71ten bis 77ten Schla-
 ge hält ein Einklang an, der nur dasjenige lei-
 stet, was in den Werken der Redekunst ein wi-
 ziger Einfall wirkt. Vom 78ten bis 82ten
 Schläge dauert wieder ein solider aus dem we-
 sentlichen entnommener Schlußfall an. Zuletzt
 hält die Orgel den Hauptton C im Grunde an,
 und alle 4 Singstimmen eifern um die Wette,
 noch in dem letzten Augenblicke lauter Eintritte
 anzustimmen, die dem Vortrage der Fuge glei-
 chen: Das enge zusammengezogene (*lo stretto*)
 kommt also zweimal, aber das zweitemal mit
 erhöhter Stärke vor. Beim 92ten Schläge ver-
 einigen



einigen sich die Elfte und Dreizehnte mit den Wohlklängen.

Dies ist nun die Zergliederung einer Fuge, die, wie wir bisher gesehen haben, den Anfängern zum Muster dienen kann, gleichwie wir allen Tonsetzern, die den Singstimmensatz kennen und schätzen lernen wollen, das ganze Miserere zur strengen Einsicht empfehlen.

Es ist keine Partheilichkeit gegen den Mannheimer Tonlehrer, daß wir seine Werke als Muster gemeinnützig machen: wer auf desselbige bündige Art, wie hier geschehen, Fehler zu entdecken weiß, wird durch diese Entdeckung der Aufklärung sehr großen Vorschub, und unserm Vaterland den wichtigsten Dienst leisten. Diesen Dienst werden wir mit öffentlichem Dank unsern Landesleuten und der Welt kund thun: schrieben doch nur die Herren Verfasser um zu nützen, und nicht — um zu schreiben.





Eingeschickte Frage.

Die Note in beifolgenden *) zwei musikalischen Tacten ist nicht vorbereitet, und daher gegen die Regel, sie klingt aber dem Ohre, was gilt jezo mehr, das Ohr oder die Regel?

A n t w o r t.

Es ist eine bekannte Wahrheit, daß kein logischer Sinn ohne drei Bestandtheile sich nur denken lasse.

Diese Wahrheit wird von der musikalischen Redekunst bestätigt; weil kein Fall kein Schluß, noch Schlußfall, ohne drei Harmonien, wo z. B. C anfängt, C schließt und der verwandteste schluß, fallmäßige entweder F oder G in die Mitte kömmt, erzwungen werden kann.

Wir wissen, eben sowohl daß ein Zusammenstoß von zwei widrigen Tönen in demselbigen Augenblick, abgerissen vom Ganzen, ohne Vorgang, ohne Folge

un.

*) Es sind jene Beispiele, die in der 11 und 12ten Lieferung auf den vorletzten Seiten der Winterschen Sinfonie Pag. 18, mit a) und b) bezeichnet sind, die anderen nachfolgenden dienen uns zur Erklärung.



unverständlich sei, und zweideutig werde, was davon zum harmonischen Dreiklange gehöre, und was durch die Kunst dazu gesellet, hiemit als Töne vom zweiten Range der Verhältnismäßigkeit vielleicht als Uebelklänge verbunden worden.

Wenn es ein Mißlaut wäre: so könnte es weder beziffert noch in eine Tonart anwendlich werden; wenn es ein Wohlklang war: so müßte es im Dreiklang stecken; keine von beiden Eigenschaften kommt diesem Case zu: er ist also etwas drittes, das ist, eine Combination mit einem wohlklingenden und einem übelklingenden Tone e zu F, oder f zu E.

Ob aber e zu F als eine Siebente oder f zu E als eine Neunte gerechnet werden solle, läßt sich nicht anderst als durch den Vorgang und die Folge bestimmen; weil ein jeder Sinn drei Bestandtheile haben muß.

Ist nun e in vorhergehender Harmonie ein Wohlklang gewesen, das ist, vorbereitet worden, und das F hier frei, das ist, als Wohlklang eingetreten: so muß e zum F als eine große Siebente betrachtet werden; es mag f in der Höhe, und E in der Tiefe, oder e in der Höhe und F in der Tiefe liegen; denn die Lage ist nur eine gewisse
 Aus.



Außtheilung der Tönen der Harmonie, sie verändert aber keine Harmonie.

Ist aber f in voriger Harmonie schon ein Wohlklang gewesen, daß ist, hiezu vorbereitet worden, und daß E hier frei, daß ist, als Wohlklang eingetreten: so muß f zum E als eine kleine Neunte betrachtet werden. Es mag e in der Höhe, und F in der Tiefe, oder f in der Höhe und E in der Tiefe liegen; denn die Lage beschränkt die Harmonie nicht.

Daß die Neunte als das $\frac{1}{9}$ zum Hauptklange ein Uebelklang und kein Wohlklang sei, zeigt die Tonwissenschaft, wenn sie die nahe und entfernte Verhältnisse abmisset.

Daß die große Siebente als das $\frac{1}{15}$ zum Hauptklange ein noch entfernterer Uebelklang sei, folgt aus der Natur der Sache.

Das eingeschickte Beispiel a) ist in dem Augenblicke noch nicht gefehlet, als die scheinbare Neunte eintritt; weil die Folge erst diesen Vorgang fehlerhaft macht. Es ist also kein Wunder, daß dieser Gang einzeln betrachtet dem Gehöre nicht auffallend vorkommen müsse. Allein dies ist nicht die Entscheidungsart, wenn man vom Ganzen urtheilen soll. Weder die Harmonie vom C mit sei-

Daß dieser Eintritt nicht gegen die unumstöß-
liche Verhältnißregeln der einfachen Natur gesetzt
sei, und daher das Ohr nicht beleidige, läßt
sich gar leicht aus unserer Behandlung d) erse-
hen, wo die scheinbare Neunte, eigentlich aber die
Fünfte und verminderte Siebente vom wahren Haupt-
flange d f dem siebenten erhöh.

Und hieraus folgt, daß die Behandlung a) fehlerhaft gewesen. Denn entweder sind d und f Uebelflänge oder Wohlflänge; sind sie Uebelflänge: so müssen sie vorbereitet werden, dies geschah nicht: also sind sie Wohlflänge: sind sie aber Wohlflänge: so muß hiezu das E im Saß, weil es nur 3 Wohlflänge giebt übel flingen und übel klingend behandelt werden, dieses E aber bleibt liegen.

nämlich als 7 9 vom E
vor



vor, sie sind vorbereitet und aufgelöst, wie es die Tonwissenschaft und ihre Natur fodert.

In unserem Beispiele d) kommen d und f nicht als Nebelklänge sondern das E als Dreizehnte vor, dieser Nebelklang ist vorbereitet und aufgelöst, wie es die Tonwissenschaft und die Natur des Nebelklangs fodert. Es folgen noch vier andere Schläge, worin einmal der Hauptklang Gis jetzt seine Dritte H dann seine Fünfte D und endlich seine Siebt. F zum Grunde liegt, bei unserem verführerischen Beispiele aber lag die Dreizehnte im Grunde, und hiedurch entstand eine solche Zweideutigkeit.

Der Satz b) ist nicht nur gegen die Lehre der Harmonie, sondern auch gegen die Lage gefehlt. Alle praktischen Tonlehrer sind darin einig, und bestätigen wenigstens durch ihre Sezar, was die Ton-



sextunst (S. 68. §. 60.) lehret, daß nämlich dem Gehör nicht angenehm seyn könne, wenn z. B. eine Stimme F singt und nochmalen eine andere Fis 2c. Wie kann nun die Neunte f, die den Platz der Achte e zum vermeintlichen Hauptklange E eingenommen, sich ins es auflösen? Es giebt zwar einen Fall der übermäßigen Neunte: (der Tonsekt. S. 44. §. 19.)

Allein, daß eine übermäßige Neunte entspringt, liegt die Ursache in der Erhöhung der großen Dritte dis zum fünften Tone H, welches dis, anhaltend zum sechsten Tone C die übermäßige Neunte wird, sich sprungweis nicht auflösen darf, und daher eine Folge von Tönen fodert die cis und einen Stufengang zulassen. Es ist also hier, daß dis als eine Aufhaltung zum C beifolgender Harmonie, ins cis sinke, nicht willkührlich, wie im eingeschickten Beispiele b) durch einen unnatürlichen Zwang die Neunte f vom Hauptklange E statt ins e, ins es treten mußte. Ersteres hat die Lage der weichen Leiter zur Grundursache, letzteres ist eine Ausschweifung.

Wir wünschten nun, mit dieser Entwicklung eine löbliche Wißbegierde des auswärtigen Freundes, der schon 16 Jahre diesen Aufschluß gesucht zu haben uns meldete, ganz zu befriedigen, und stehen zu ferneren Antworten und Auflösungen bereit.



Es folgt aber, daß das Ohr so wenig als das Aug über den ersten Anblick eines Gegenstandes gründlich urtheilen könne; sondern daß das Geschäft der Sinne diese Kanäle seien, die Sach wie sie ist, ächt aufzunehmen, und dorthin zu bringen, wo der gebildete Verstand im Zusammenhange (nicht abgerissen) das Urtheil fället, ein Urtheil, das nicht vom Privateigensinne eines einzelnen Kopfes bestätigt oder verworfen wird, sondern auf Jahrtausende so lang Verhältnisse Verhältnisse bleiben, andauern muß, und deswegen verdiente, tief in Marmor unauslöschlich für die späteste Nachkömmlinge noch lesbar, eingegraben zu werden.



Eingeschickte Frage.

Wie verhalten sich die zwei großen
Clavierspieler

C. P. E. Bach und Alberti
von Rom gegen einander?

Discere & Docere

Lernen und Lehren

Ist diejenige Umschrift, die das Dreieck mit den 3 verhältnißmäßigen Pfeifen einschließt, und das Pettschaft der Mannheimer Tonschule vorstellt.



Wenn wir jemals in einem großen Manne, oder in einem Meisterstücke Fehler entdeckten: so unterließen wir gewiß nicht, auch die Vorzüge zu erwehnen. Und, daß uns keine satyrische Recensionsucht leite, ist dies der öffentliche Beweis, weil wir immer die glücklichsten Stücke, selbst von seltenen Genien zu zergliedern unternehmen, dabei einem jeden Fehler wieder 3 Schönheiten an die Seite stellen, so lernen, so andere lehren, ohne die Verdienste eines Mannes heruntergesetzt zu haben, und glaubte sich auch einer beleidiget zu sein, so bekennen wir hier öffentlich, daß wir nicht aus Tadelsucht schreiben, sondern bloß die Aufklärung der musikalischen Kenntniße zum Gesichtspunkt haben.

Es ist so wenig Schande für einen großen Mann, daß er in der allgemeinen Dunkelheit der Begriffe, die sein Fach angehen, nicht selbst das Licht angezündet habe, als es ihm Ehre bringt, daß er darin doch groß geworden. Und kein Schüler von einem Reformateur darf jemals die Verdienste eines im alten Systeme grau gewordenen würdigen Mannes antasten; da ohnehin das Geschäft einer allgemeinen Verbesserung abseiten des Epochenstifters nichts als Liebe und Sanftmuth erfordert.

Ein solcher Eiferer muß Haß, Neid, Verfolgungen, Armuth, Abgang, und vielleicht Schand
und



und Spott als die Mitgift seiner gemeinnützigen Wahrheit ansehen; weil er, sobald er lehrt, zu beleidigen, wem er dient, er Demüthigung anzutünden, wem er liebt, (wie es die gekränkte Eigenliebe nennt) zu mißhandeln scheint.

Recensenten, deren Name der Verleger trägt, Verleger, die von ungenannten schwärmerischen Lustgeistern unterstützt sind, mögen leicht etwas in die Welt hinein schmieren. Allein Leute, die sich eine Ehre daraus machen, gekannt zu sein, müssen der Wahrheit den Märtyrertod geschworen haben, wenn sie zum allgemeinen Besten, die Kenntnisse in Wissenschaften verbreiten, die Erfordernisse anzeigen, und hiernach die Künstler selbst abmessen sollen.

Letzteres ist das schwereste Unternehmen.

Wenn jemand zum anderen sagen soll; Freund, du irrst; zu ganzen Chören von Tonkünstlern: Brüder ihr fehlet; einem anderen bejahrten Manne zuschreiben soll: „Meister, Ihr Geschmack ist
 „ unrichtig: Sie lieben Künsteleien, Sie wollen ge-
 „ lehrt sein, und vergessen das einfache; in allen
 „ ihren Werken ragt die ängstliche Sucht hervor,
 „ etwas ganz eigenes, ganz neues, himmelweit
 „ von allen anderen verschiedenes zu sagen; Sie
 „ entfernen sich dadurch zu weit vom Mäßigen,



„ und kein Redner in der Welt, er mag noch so
 „ großer Geist sein, sein Flug soll auch noch so
 „ kühn, sein Gang der ausgezeichnetste sein, ver-
 „ gift die Anlage zum Werke, und wird nie mit
 „ einem Epilog, mit der Schlußrede anfangen;
 „ das haben aber Sie schon gethan. Sie haben
 „ z. B. ein Stück aus dem weichen A gesetzt, und
 „ statt dem Vortrage im ersten im Haupttone des
 „ ganzen Stücks erscheinen 4 Schläge im weichen
 „ A, 4 Schläge im weichen G. Welcher Anfang,
 „ welcher Vortrag eines Tonstücks! Ist dies nicht
 „ eine förmliche Peroration, die sich zuletzt im
 „ Schluß, schließlich zum bündigsten Schluß erst
 „ anbringen ließ; wenn die ganze Tonfolge aber,
 „ zu einem anderen ersten und Haupttone zweckte, der
 „ zwischen zwei zu weit entfernten Tonarten
 „ zwischen dem weichen A, ohne dem weichen G
 „ mit 2 ben den Mittler abgeben, und wie die
 „ Tonart das weiche zu jedem gleichmäßig verwand-
 „ te D mit einem b Besitz nehmen, und diesen
 „ im ganzen Stück (dies heißt Tonseinheit, der
 „ Eintönigkeit und Verwirrung entgegengesetzt) be-
 „ haupten könnte? Man mißkennt Ihre, auch Ihr-
 „ rer Vorältern Verdienste nicht, deren Ruf vom
 „ gleichen Namen die Ausposaunung ihrer Arbeiten
 „ unendlich erleichtern half. Ich will keinen dikta-
 „ tori-



„ torischen Ton annehmen , viel weniger Sie be-
 „ lehren , sondern nur zeigen , um wie viel aufges-
 „ klärter und heller es seit 30 Jahren im Tonreiche
 „ geworden sei. Sind Sie ein Patriot , so muß
 „ das allgemeine Beste der Zukunft , das Ihren
 „ Zustand , in Rücksicht auf Ehr und Vermögen
 „ nicht das mindeste schmälert noch verschlimmert ,
 „ ihrer vielleicht auch gekränkten Eigenliebe vorge-
 „ zogen sein. Ancor 'io son pittore. Auch ich
 „ (obiger musikalischer Jemand) habe in Schwie-
 „ rigkeiten auf diesen oder jenen Instrumenten Ver-
 „ suche angestellt , mich wandelte auch nicht selten
 „ die Lust an , aus allen Kräften Neuheiten zu su-
 „ chen , deren Vortrag ins ungereimte , deren Zu-
 „ sammenklang in die Verwirrung ausartete. Ich
 „ änderte aber meinen Sinn , da ich meinen Ge-
 „ schmack vorher mehreren Nationen und Völkern
 „ zum urtheilen Preis gegeben hatte , nicht aus fla-
 „ vischer Erniedrigung vor Ausländern , aus wahn-
 „ witziger Sucht fremden nachzuäffen , sondern ich
 „ machte mir mein deutsches Feuer zu Nutzen , und
 „ nahm willig von anderen eine solide Mäßigung
 „ an. Der verschiedene Beifall , den die nämlichen
 „ Stücke in einer Stadt erhielten , dieselbige Wir-
 „ kung , die auch nicht selten auf verschiedene Na-
 „ tionen ihnen gleichmäßig entsprach , gab mir eine
 „ wie



„wiewohl sehr dunkle Idee von einem allgemei-
 „nen Geschmacke. Dann sagte mir die Welt
 „dreist, daß zwischen einem Sage von Instramen-
 „ten und Singstimmen, zwischen Einfachheit
 „und Trockenheit, Mannigfaltigkeit und Ver-
 „wirrung, zwischen einem hohen Schwung, ori-
 „ginellen Pinselzug und Fantasie, Karrikatur, bi-
 „jarres Zeug zc. zwischen musikalischer Fantasie
 „und einem hitzigen Fieber noch ein himmelweiter
 „Unterschied sei.“

Wenn nun jemand einen Meister so anreden
 sollte, müßte er sich nicht gegen ganze Heere von
 Widersprechern rüsten, die mit allen möglichen
 Schmähworten bewafnet, von allen Hoftabalen
 unterstützt, zu Feld ziehen würden, und doch ist
 dieses der Ton der Bescheidenheit, nicht der ver-
 klappten Rezensenten.

Also ist die eingeschickte Frage von doppelter
 Schwierigkeit: 1) den Grad so großer Männer be-
 stimmen zu können, 2) es sagen zu dürfen.

Auch wir haben die Regeln der Redekunst ver-
 gessen, daß ein Eingang nicht halb so lang als
 ein Theil sein soll, und trösten uns nur mit dem,
 daß, wer diesen Eingang versteht, einen Theil
 der Rede anticipirt schon vernommen habe.



Alberti war ein sehr geschickter Clavierspieler der in Venedig und in Rom gewohnt hat. Er spielte mit sehr vielem Geschmack, dabei aber sehr tändelnd ohne Bindungen, und ohne anhaltenden Gesang, das auf dem Clavier schwer, und vielleicht nur durch künstliche Kneipereien, durch krämpfige Bindungen erzielt werden kann. Statt dessen führte er einen vollstimmigen Baß ein: er fieng an, den Baß harmonisch zu bewegen, legte im Baß die Wohlklänge oder Uebelklänge, und die linke Hand enthielt ohne die rechte eine gewisse Vollständigkeit.

Dieser Albertische Baß da er in einander nachfolgenden Arpeggien z. B.

c g e g | d g f g | c g e g | H g d g
viele Töne zum Vorschein brachte, war nicht so schwer, als Gebrauß und Aufsehen dadurch entstand. Den Liebhabern mußte diese neue Art um so mehr behagen, weil es, besonders, wenn die Hand ein wenig dazu gewöhnt ist, keine Mühe kostet, die Ohren immer angefüllt bleiben, das Leere so leicht verdeckt wird, und die Fehler gar unmerkbar sich durchschleichen. Kein Wunder also, daß alle Liebhaber Albertens Parthei um so mehr annahmen, je weniger mit desto ungleich größerer Mühe die Clavierstücke von ihren erstaunlichen Clavierspielern Alessandro Scarlatti, Domenico Scar-



Scarlatti, Francesco Durante u. d. m. zu lernen kosteten, die noch dazu wieder in eine allzugroße Künstelei verfielen, und meistens aus Präludien voll schweren Modulationen aus bizarren, heftlichen, schwärmerischen Fantasien, und rasenden Fugen bestanden.

Kein Wunder also, daß die, einer harmonischen Sprache, einer melodischen Opernmusik gewohnte Italiener mit offenen Armen, die niedliche, reizende, zärtliche Albertische Sonaten bewillkommen.

Nur ist dieser nützliche Zusatz von einem arpeggirenden Baß zum Mißbrauche und Nachtheile der guten Spielart ausgeartet. Auf einmal wurden die Bindungen entbehrlich, der Fingersatz vernachlässiget, weil vom Baß alle nachahmende Läufe ausgeschlossen, die rechte Hand gedeckt blieb, und die Hand sich führohin nicht mehr an das solide, an das wahre gewöhnte — sondern an Klimpereien. Solche Ländeleien würden aber niemals auch bei uns nicht in Aufnahme kommen können, wenn nicht gute Clavierstücke, wobei der Spieler sich den sichersten Fortgang versprechen darf, meistens so unangenehm, verzerrt, bloß nach einem zweckswidrigen Gesichtspunkte künstlich gesetzt wären. Je mehr die Hand gewinnt, desto mehr verlieret
die



die musikalische Redekunst. Der singende, einfache Geschmack wird verbannt, eine ästhetische Beurtheilungskraft erhält von den inneren Exercitien der Kunst eine schiefe Richtung; weil das trocken Generalbaßmäßige, die gedrängten Modulationen, die gehäuften Verführungen und Tonsbetrüge (inganni) die Nachahmung der Singstimme vernachlässigen.

Noch lebt Alberti in seinen gebildeten Schülern, worunter Signore Abate Romani in Rom sich auszeichnet, und es wäre Undank gegen Alberti, wenn wir seinen Baß ganz verbannten, als Verläugnung unserer Nation, nur dieses alltägliche, monotonische immer setzen, nur seinem tändelnden Geschmack überall nachahmen wollen.

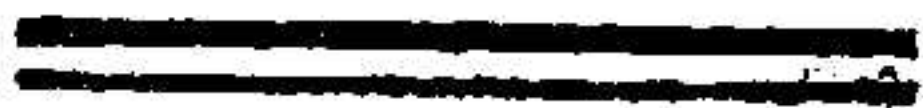
Bis hieher werden nun unsere Landsleute Alberti kennen. Machen ihm an die Seite stellen — Nein, der ist zu groß. Die Spielart, der Vortrag dieses Mannes leidet keine Ausnahm. Doch wünschten wir, daß der große Mann im Gage, mehr das rührende, niedliche, einfache, weniger das künstliche (das zu seiner Entschuldigung der nordische etwas trockene Geschmack freilich noch fodert) eingemischt hätte. Unterm einfachen verstehen wir aber nicht nur simple Noten, sondern auch Tonfolge, planmäßige Abzielung aller Ausweichungen

gen



gen auf denselbigen Hauptton, der Tonseinheit untergeordnete Mannigfaltigkeit u. d. gl. Auch unser feuriger, etwas kühner, manchmal aufbrausender, unaufhaltsam fortreissender Geschmack, der hundertmal ausartet, soll keinem anderen Lande aufgedrungen sein, nur die Existenz einer musikalischen Redekunst, eine hieraus gefolgerte Aesthetik, und die Möglichkeit eines allgemeinen Geschmacks behaupten wir, der das reizende mit dem künstlichen, das solide mit dem gefälligen vereinbaret; setzt hierin nun ein Deutscher, spielt hierin ein Deutscher, o so war seine Grabschrift schon vom Horaz schon 200 Jahre vor und für ihn fertig:

Omne tulit punctum, qui miscuit
utile dulci.





F r a g e.

Wie verhalten sich die großen Opern-
schreiber

Gluck und Piccini
gegeneinander ?

Wer den Vergleich der zwei größten Tonsetzern Haße und Fontelli in unserem ersten Jahrgange gelesen hat, wird im Stande sein, die Wirkung einer Arie als Singstück, von jener auf dem Theater als Handlung der Leidenschaft zu sündern. Dem wird nicht mehr auffallend vorkommen, wenn wir als Charakteristik der zwei großen Opernschreiber Gluck und Piccini angeben, daß Gluck die Singstimmen drammatifire, und Piccini die Schauspieler zu Sängern mache. Wir treten dadurch den Verdiensten dieser großen Urgeister nicht zu nah, wenn wir schon eines jeden seine ausgezeichnete Kraft erheben, da doch der andere auch in demselbigen Vorzug nicht zu weit entfernt ist. Es folgt also weder hieraus, daß Gluck keine Singstimmen schreiben, noch daß Piccini nicht ausdrücken könne.

Nur die schwärmerischen Anbeter, die Glucken in Verdrängung des gefälligen Gesanges und Piccinen



cinen in Häufung der Noten zu weit voranschreiten ließen, hätten füglich wegbleiben sollen. All diese unnütze Haufen von geschäftigen Müßiggängern schaden den schönen Künsten soviel, was solide Kenner nutzen.

Wenn Piccini in seinem ganzen Leben nur die einzige Operett *la Buona figliola* geschrieben hätte, so wäre es zur Verewigung seines Namens genug. Das hätte er auch gekönnt, wenn man jezo mehr das Talent, die Müß so weit zu kommen, sich unter Tausenden auszuzeichnen, wie bei den alten Künstlern ehemals geschah, und nicht die mechanische Arbeit bogenweis bezahlte. Gluck hat eine neue Bahn durchbrochen, die schwachen Wünsche so vieler weiser Drammaturgen für die Wahrscheinlichkeit des unendlichen Chaos von durchkreuzenden Schönheiten, die Oper zum Schauspiele zu erheben, trotz himmelftürmenden Vorurtheilen glücklich durchsetzt. Nur ein Gluck konnte vollenden, was andere gedacht haben. Die Stärke des Geistes würde aber bei Gluck wieder nicht zulassen, auf der komischen Bühne dem Ohre, wie der gefällige Piccini, zu lieblosen; Piccini hingegen würde mit ganz originellem Schwunge nie eine herzniederschlagende Tragödie in Tönen vor Gluck geschilderet haben.



Lasset nun werthe Deutsche, ohne für unsern Allermannier Gluck eine parttheiſche Sprache zu führen, (denn für die zukünftige Bildung unserer Landesleute eiferet lieber) beide große Männer miteinander in Paris um die Wette Gebäude aufzuführen. In Paris wird Apollo seinen Richterſtuhl aufschlagen, und wir wollen das Resultat vom geläuterten Geſchmacke, da keine Nation glücklicher als die deutsche nachahmet, benutzen.



F r a g e.

Ist die Proportionalrechnung zur Ausübung der Tonsezkunst auch wißbegierigen Tonliebhabern nützlich, nöthig, oder gar Pedanterie?

A n t w o r t.

Ehe wir uns zur Antwort hierüber einlassen: so müssen wir verschiedene Begriffe auseinander legen, die bisher miteinander vermischt worden.

- 1) Was Proportionalrechnung, und Ausübung der Tonsezkunst,
- 2) Was Liebhaber und Künstler,
- 3) Was nützliche und nothwendige Kenntniß: seien,



Das Wissen geht vor's Können. Leichter wird jeder Schüler die Grundsätze einzusehen im Stande sein, und ehnder, als daß es ihm geläufig werde, sie am gehörigen Orte anzuwenden, und vielleicht wie dieser oder jener Schüler nie eine Allgemeinheit der Anwendung erlangen, daß er auf alle mögliche Fälle, auf alle nur jemals vorkommende Erscheinungen mit Sicherheit vom Systeme, vielleicht auch in die Zukunft schon vorausschließen könne — diese Allgemeinheit ist nur die Charakteristik eines ausgezeichneten Professors, zu dessen Orakel noch andere Meister der Kunst appelliren, und hievon ihre Fragen oder Streitigkeiten müssen entscheiden lassen.

Wenn nun unter einem und dem andern Meister der Kunst schon fast derselbige Unterschied fortdarret, den man zwischen Lehrer und Schüler festsetzen wollte, welcher Unterschied muß nicht erst zwischen einem versuchten Meister der Kunst und Professor, dann zwischen einem Liebhaber, der in einigen Fächern sich geübt hat, in Absicht auf die Allgemeinheit der Anwendlichkeit derselbigen von beiden wiewohl in gleichem Grade erkannten Grundsätzen, sein?



Man sollte auch immer ehnder die Wissenschaft studieren als die Kunst erlernen.

Die Tonwissenschaft geht der Tonsezkunst wie im Range, so auch in der Ordnung vor.

Hier ist aber der Scheidepunkt der Liebhaber und Künstler.

Liebhaber, die Denken gelernt haben, die zu folgern gewohnt sind, die vielleicht selbst in Wissenschaften und Untersuchungen, Vergleichen der Größe bewandert sind, finden gar keine Schwierigkeit an den Verhältnissen der Töne: begreifen leicht die Tonwissenschaft, und wünschen, von der geläufigen Aussicht in das unendliche Feld der Combinationen verführt, nie in die Praktik übergehen zu müssen. Diese Liebhaber bleiben durch diesen Mißbrauch der Grundsätze gradezu stehen, kommen nicht voran, werden steif, unschmackhaft nicht nur in ihrem Saze, sondern auch Vortrage, und geben dem andern Theil Vergerniß, um in einen entgegengesetzten Irrthum zu verfallen.

Tonkünstler, die nie gedacht, sondern gespielt, nie gefolgert, sondern empfunden, nie Vergleiche angestellt haben, und desto schwerer ein-



sehen können daß g zum e sich eben so wie
 e zum f verhalte, finden eine
 große Geläufigkeit in praktischen Aufträgen: spielen
 flüchtig weg, schreiben ihrer Gewohnheit nach,
 wagen sich nicht in Labyrinth, wählen solche Sätze,
 von denen die Erfahrung, (weil sie schon hun-
 dertmal da waren) ihnen Bürge ist, daß sie Wir-
 kung thun, und wünschen daß niemals eine Phi-
 losophie über ihre Tönsezung, eine musikalische
 Metaphysik möglich werden möchte. Diese Künst-
 ler bleiben bei ihrem einmal gewöhnten Zuschnitt,
 wagen sich nicht zu weit: je mehr sie schreiben,
 desto mehr schreiben sie sich selbst ab, (wenn sie auch
 einmal original gewesen sind) verfallen immer ins
 alltägliche, und scheinen ihrer Gegenpartbie Sucht
 zu neuen Entdeckungen hiedurch rechtfertigen zu
 wollen.

Vereinigt nun ein großer Geist die flüchtige
 Thätigkeit letzterer mit der strengen Einsicht ersterer,
 dann entsteht ein seltenes Produkt, das beiden
 Partbien zum Maasstabe dienen kann, um ihre
 einseitigen Voranschreitungen sichtbar hieran ver-
 gleichen und abzählen zu lernen.

Beide entgegengesetzte Theile verfehlen die wahre
 Idee vom nützlichen und notwendigen, und da
 die



die Liebhaber beide vermischer anpacken, sich daran stützen und anflammeren wollen: so versäumen die Künstler beide. Erstere massen sich noch dazu eine überkünstelte Gelehrsamkeit an, suchen unter irgend einem Vorwande alles zusammen, was immer nur vielleicht durch die Mißdeutung des Namen Harmonie *) dorthin passen kann, nicht nur das nützliche neben dem nothwendigen, sondern auch das unnöthige gesellen sie hiezu, und das heißt Ueberspannung.

In Deutschland ist es schon viel seltner, daß Liebhaber sich mit den strengen abgezogenen Lehren so eifrig abgeben, in Italien sind deren sehr viele, wie dann in Neapel zwei Herzoge Principe di S. Giorgio; Duca di Riario, in Venedig ein Graf Taxis, in Rom und Florenz noch andere mehr, deren Namen zu nennen, viel zu weitläufig war, alle Stunde eine Kapellmeistersstelle annehmen und da mit Ehren bestehen könnten.

*) In einem gewissen Buche ist dieses Wort in einem so weiten Verstande genommen, daß wirklich etwas heraus kommt, was in die Amtspflicht einer Hebamme vielmehr als dahin (wie es doch betitelt ist) einschlägt.



Im nördlichen Deutschland nimmt eben so der Hang zur Theorie, zum Raisonnement zu, wie er im mittäglichen abnimmt, und der lustige Geschmack vom letzteren kontrastirt eben so mit den trockenen vom ersteren.

Nur Meister, die mit Geschmack auch die Kunst vereinbaren (und deren sind wenige) dürfen auf allgemeinen Beifall in allen Gegenden einen gleichen Anspruch sich zusichern.

Wer praktisch komponiren will, muß die Tonsezkunst verstehen: die Tonsezkunst gründet sich auf die Tonwissenschaft, was in der eingeschickten Frage durch Proportionalrechnung verstanden wird. Man braucht nicht die Grundursachen der Tonsezkunst die Tonwissenschaft zu verstehen, und man kann in allen Fächern praktisch und ungehindert fortfahren. Es sind viele Boglerische Schüler, die ohne die Wissenschaft der Verhältnisse, eben so regelmäßig, so übersehend setzen. Aber alsbald muß man die Regeln der Tonsezkunst slavisch anbeten, und es läßt sich keine Ueberzeugung hoffen. Diese Ueberzeugung aber ist die Geburt einer Urquelle von Ursachen, eines letzten Warum, und diese ist keine andere, als die Lehre der Proportionen. Man kann also komponiren, ohne die letztere



tere Ursachen zu wissen, kein Tonlehrer aber darf ein Buch schreiben, ohne sie anzugeben.

Nur Kenner dürfen hierüber urtheilen; und scheinen sie ihnen zu weit hergeholt: so kommt es nur auf einen neuen Entwurf eines harmonischen Lehrbuchs an, das nicht nach Wolfischem, sondern nach dem galanten Vortrag der Genien, aber jener selbstständigen, selbstgewachsenen Genien schmecke.

Die nothwendige und zum letzten Warum unentbehrliche Kenntniß ist die Tonwissenschaft: die nothwendige zum praktischen Sezen ist die Tonsezkunst: nützliche, aber nicht ganz nothwendige Entdeckungen sind die Vergleichen in der Auflösung der Preißfrage aller Tonssysteme von zwei tausend Jahren her bis auf die Mannheimer Tonschule: unnütze Hirnmarter sind, die Berechnung des Comma, das in der Frankfurter Encyclopedie unter dessen Namen doch als die Widerlegung antiquarischer Vorurtheilen erscheinen muß, die logarithmische Bestimmung der gleichschwebenden Temperatur &c. Ein Liebhaber, wenn er schon um gründlich zu urtheilen, das Schulbuch und die Betrachtungen der Mannheimer Tonschule verstehen soll, hat doch noch einen weiten Weg vor



sich, wenn er selbst im Stand sein will, seinen feinen Geschmack und unendliche Forderung durch eigene Produkte zu befriedigen, das ist, wenn er selbst komponiren will, wie viel Hindernisse werden ihm die verschiedene Stile und Gegenstände verschiedener Darter und Instrumenten im Weg legen, bis er etwas sezet daß seine auch blinde Eigenliebe nicht erwachet, und selbst darüber in Harnisch geräth.

Wie sich die Tonwissenschaft und Tonsezkunst mit der Aesthetik verbunden lassen, handelt im zweiten Jahrgang in einer besondern Lieferung jene Rede ausführlich ab, die am fürstl. Weilburgischen Hofe ist vorgetragen worden.

Wenn nun Wissen, dem Können vorgeht, die Tonwissenschaft nur die Stütze, nicht aber selbst Tonsezkunst ist, und die nützlichen Kenntnisse gemisset werden dürfen, wo allein die nothwendigen sind: so wird jeder nach Wißbegierde seinen Schluß hieraus ziehen, und niemand mehr die Eigenschaften des Künstlers mit jenem des Liebhabers, die Sezkunst mit ihren Grundsätzen und die Regeln mit den Unterhaltungsstudien vermischen, sondern diejenige Beschäftigung, diejenige Mitteln oder auch denjenigen Stand wählen, wie



wie es ihm aus voriger Auseinandersetzung am zuträglichsten vorgekommen.

F r a g e.

Wär es nicht besser, wenn statt den Zirkeln im kührpfälzisch-musikalischen Schulbuche die Tabellen grade aus geschrieben würden?

A n t w o r t.

Wir haben 7 Töne in der Leiter: diese sieben Töne können unter sich in eine gewisse Ordnung gelegt werden, so, daß sie nicht mehr stufenmäßige Töne sondern Fortschreitungen in harmonischen Antheilen scheinen. Deutlicher:

Statt, daß neben dem C das D steht: so kann der verwandteste vom C das G oder derjenige zu welchem C der verwandteste ist, nämlich das F folgen. Diese beiden Töne G und F sind also die zuträglichsten Töne, wenn man schließen und fallen will.

Bis hieher leitet uns die Tonwissenschaft, und die hieraus gefolgerte Lehre der Schlußfälle;
 denn



denn erstere zeigt, daß nach der Hälfte, der Verhältniß der Achte, die erste Verhältniß vom Ganzen zu seinem Drittel jene in unserer Clavierlage vorkommende Sänfte sei,

und G vom C wie

c vom F

daß $\frac{1}{3}$ zu 1 sei: letztere aber unterordnet alle im Tonreiche nur mögliche Schlußfälle diesen Verhältnissen.

Wenn wir aber mit schlußfallmäßigen Versetzungen nur in den sieben Tönen der Leiter fortfahren wollen: so werden wir zuletzt an denselbigen Ton wieder kommen, womit wir angefangen haben. Es mag nun

vortwärts oder zurück geschehen

C
G
D
A
E
H
F
C

C
F
H
E
A
D
G
C

Die Fortschreitung von C zu G, von G zu D, von D zu A, von A zu E, von E zu H, von G zu



zu C, von D zu G, von A zu D, von E zu A, von H zu E ist immer noch sehr harmonisch; weil stets obige Verhältniß von $\frac{1}{2}$ zu 1 andauert, wollen wir aber eben so verhältnißmäßig von H vorwärts und vom F zurück schreiten: so müssen wir auch jene 5 zwischen den 7 Tönen eingeschalteten Töne, wodurch die vermischte Tonleiter gebildet wird, zu Hülfe nehmen, und schreiten

vom H zum Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His
und vom F zum B, Es, As, Des, Ges, Ces
oder

H E A D G C fort.

In der zweiten Fortschreitung kommen wir eben wieder zum C, und in der oberen zum His, welches mit dem C denselbigen Tasten hat.

Will ein Tonlehrer Gänge, harmonische Sätze, Fortschreitungen, Ausweichungen und dergleichen vorschreiben, die ein Schüler willkürlich soll benutzen können, die ihm in jedem Tone taugen, daß er nur anfangen, nur schließen darf, wie er es eben braucht, welcher Ton soll zur Tabelle der erste, welches der letzte sein?

Wenn sogar diese Töne ein sphärisches System ihrer jezo beschriebenen Fortschreitungs-Natur
nach

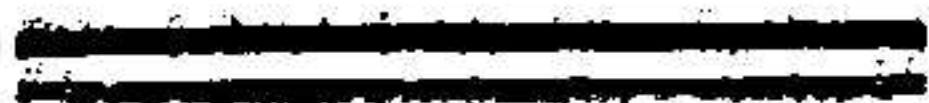


nach verstellen, weil sie selbst wieder zum Tone zielen, womit angefangen worden, sagt dies nicht eine zirkelförmige Natur?

Und was steht im Schulbuche Tab. XXVIII, XXIX, XXX, anders als diese Fortschreitung?

Von der zirkelförmigen vierstimmigen Harmonie der Auflösung der Preißfrage, siehe die Erklärung, von den zwei zirkelförmigen Tabellen Tab. XXVI, XXVII im Schulbuche, und ihren Nutzen handelt die Summe der Harmonik.

Leute also, die diese Grundsätze zu verstehen im Stande sind (mit anderen sollen wir's hoffentlich nicht aufnehmen) werden eine ganz verschiedene Meinung von unseren Zirkeltabellen bekommen, die der Berliner Rezensent so arg verschrien hat.



Zwei Tonschüler, die in Abwesenheit des öffentlichen Tonlehrers die Correctur besorgten, haben zwei Fehler einschleichen lassen: 1) mußte in voriger Abhandlung 2000 statt 200 Jahren von Horazens Epoche, 2) Abate Rossi statt Romani stehen.

B e t r a c h t u n g e n
 der
 Mannheimer Tonschule.
 Dritten Jahrganges

vierte fünfte und sechste Lieferung

für

den 15

Herbst, Wein, u. Windmonat

1780.

Recension

aller noch folgenden Stücken

zur

Operette

der

Kaufmann von Smyrna,

Vom Duet

zwischen Nebi und Kaled.

Es entsteht zwischen zwei Handelsleuten wegen dem geschlossenen Kauf ein Zank. Sie zerren sich beide mit einander; weil Nebi den Kaled vor dem Richter zu belangen sucht. Die Unruhe des ersteren, und der Widerstand des letztern äußert sich schon im pantomimischen Eingange, da die Noten welche 1) 2) durch einen Punkt an den vorigen anklebten, gewaltthätig und mit wachsender Hitze (crescendo) abgetrennt werden.

Alle Stimmen laufen in einer harmonischen Verwirrung fort 3) 4).

Der Vortrag des Nebi geschieht sehr eilfertig 5) Kaled nimmt sich Zeit ihm zu folgen 6), die anhaltenden Fagotte 7) bestätigen seine Antwort. Kaled fragt ihn 8) nach der Ursache seines Zorns.

Dieser Wettstreit 9) 10) hält die Regeln der Declamation aufs genaueste. Kaled unterbricht 11) seines Gegners Beschuldigung mit einem häßlichen Psui, das durch das im Grunde liegende Ais und seine verminderte Siebente 12) sehr lebhaft wird.



Die Zänker gerathen 13) in eine Wallung und in einen solchen Eifer 14) daß keiner den andern mehr anhört noch ausreden läßt.

Ihr Gesang ist eine musikalische Nachahmung; denn jeder nimmt des andern Unwillen eben so übel auf, und begegnet ihm mit gleicher Grobheit.

Der Auf- und Niederschlag wird hier von den bestimmten Aeußerungen der streitenden Parthieen charakterisirt, und eben dadurch gewinnt das Ja, 15) und Nein 16), eine außerordentliche Kraft.

17) Dieses muß man den geläufigen Stimmen der Musikern, die gegenwärtige komische Oper aufführen helfen, zu gut halten, wenn vielleicht in den Augen eines storrigten Kunstrichters dieser Gang dem Ausdruck nicht hinlänglich zu huldigen scheint.

18) Nun verdoppeln sie ihren harmonischen Zank. Bei den unruhigen Vorwürfen des Nebi 19) besteht Kaled auf seiner einmal gegebenen Antwort 20) 21). Dieses Ritornel beziehet sich auf den Eingang 22). Die weiche Tonart vom D bereitet das weiche A vor. Kühn und entschlossen wiederholt 23) 25) Nebi seinen Antrag, Kaled antwortet mit gesetzter Miene und voll des kräftigen Ausdruckes 24) 26). Beide Zänker werden nur



von eigener Bewegung und Ausdruckvoller Harmonie begleitet. Jeder bekommt ein Accompagnement, und immer das nämliche wieder, das zu seiner Leidenschaft paßt. Schön schreiben ist leicht; Ausdrücken nicht so schwer; aber zu jedem Bilde angenehme und natürliche Farben, die ihm nur eigen, und ausserhalb Nichts wären, wählen zu wissen, ist nur ein Genie eines grossen Malers und der versuchtteste Pinsel fähig.

Nun ruht die Stimm des Kaleb 27) eben so wie er auf seine Antwort beständig verharret, und hiebei nimmt ihm Rebi sein voriges Gesang 26) gleichsam mit spöttischem Eigensinne ab.

28) Ein angenehmer Halt, dessen vortrefliche Wirkung man nicht einsehen kann, ohne die Gründe der Tonwissenschaft von den harmonischen Zahlen und Antheilen dem $\frac{1}{3} \frac{1}{5}$ wohl einzusehen.

Daß es nichts geringes um die Versetzung sey, dient gegenwärtige Lage 29) zum Beweise. Diese Wiederholung konnte nicht im G geschehen; weil es dem Umfange beider Singstimmen widerspricht. Soll sie aber verstümmelt oder gar ausgelassen werden, so wäre es Schade. Hier ersann die Nothwendigkeit ein Mittel, nämlich den dazu fughichen Ton C vorzubereiten, und hierin dem Umfange der Stimmen, so wie dem Contraste zu steuern.



30) und 31) wird der Ausdruck Psui von beiden lebhaft vorgetragen; dieß war eine Freiheit, die sich der Gesangsdichter vorausnahm, um die Schilderung bunter und die Farbenmischung stärker auftragen zu können.



Vom Duett

zwischen

Dornal und Amalie.

Nun folgt ein tragischer Auftritt zwischen zwei Sklaven, die anstatt sich miteinander ehelich zu verbinden, vom Wüteriche an Ketten gefesselt sind. Dornal spricht zuerst, dann antwortet Amalie.

Das Gesang ist sehr einfach 1), aber die weiche Tonart durch die in der Mitte herrschende, verminderte Siebente 2) des siebenten Tons unterstützt, macht es kläglich; die unruhiger als geschwind laufende Bewegung der begleitenden Stimmen 4) trägt zum traurigen Ausdruck nicht wenig bei. Das Gesang wird bedeutender, da sich die Stimme des beklemmten Herzens 5) noch mehr erhebt,



erhebt, und da zur Begleitung die Grundstimme selbst die kleine Dritte 6) ausschlägt.

Da das Aug und Ohr vieles miteinander gemein haben: so sieht man hier eine Trennung auf dem Papiere, die nicht minder lebhaft in der Er-
tönung gegenwärtigen Satzes vernommen wird.

7)	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>es</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>fis</u>	<u>g</u>
	<u>g</u>	<u>fis</u>	<u>f</u>	<u>es</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>a</u>	<u>as</u>	<u>g</u>

Bis hieher der pantomimische Ausdruck! Dann wiederholt der Sänger beim Vortrage der Leidenschaft und Aufklärung der bisherigen Bedeutung das nämliche.

Das schreckliche Vielleicht konnte nicht kalt seyn, und hier nimmt das harte Des 8) im Gesange Besitz.

Das Wort Grausamer 9) gehört wegen seinem unschicklichen Sylbenmaße auch noch unter die wenig harmonischen Worte unserer Muttersprache; ein stiebender Ton folgt 11) dem andern 10) nach,

^{7b} ^{7b}
Fis nach H und die hinaufzu sich auflösende Siebente 12) ist hier an ihrem eigentlichen Orte angebracht.

Der fünfte Ton G 13) wird durch die Vertiefung seiner Dritte 14) zum ersten Tone, und be-



bereitet ganz gelind eine Ausweichung 15) ins Es vor. Obschon hier kein Gesang herrscht: so schildert die willenmäßige Bewegung 16) hinlänglich den Gegenstand seiner getäuschten Einbildungskraft. Der Kummer schwebt auf den Rippen des Sängers, und drückt sich sehr lebhaft dadurch aus, daß er gleichsam trostlos die Stimme, nachdem er sie 17) hilfschreiend erhoben hatte, schmachtend 18) sinken lasse.

Das traurige Bild haftet auf einen erst jetzt erniedrigten Ton des 19). Der tiefe Ton zeichnet die Grube 20) so viel als möglich.

Der Schlußfall des vierten erhöhten Tones A 21), die bei dem Rufe steigende Singstimme 22) und der Erwartungsvolle Halt 23) (la Fermata) bestimmen die Frage.

Es verdienen hier noch folgende Bilder eine besondere Anmerkung: der verschlingende Abgrund 24) das saure Meerwasser 25) die Entschlossenheit 26) in Widerwärtigkeit 27) wozu eine unerwartete Ausweichung 28) beitrifft; das wankende Schiff 29) und die Heftigkeit der Empfindung 30), die sich durch eine verzweifelte Frage erst 31) äußert.



Dieser zweite Theil würde vielleicht nicht im harten C erwartet, doch geht er in keinen andern Ton über, der noch weiter entfernt wär, er weicht vielmehr ins F aus, was bei dergleichen Ausschweifungen selten ist. Die jetzigen Modecomponisten dünken sich gelehrt, wenn sie wie eine geschwätzige Wäscherin vom Zehnten ins Zwanzigste kommen, und zuletzt nicht mehr wissen, was sie haben sagen wollen.

Eigentlich sollte ein Stück niemals in einen Ton ausweichen, der der Einheit widerspricht. Ob aber gegenwärtige Leidenschaft an die stäten Gesetze der Redekunst streng könne gebunden werden, mögen andere urtheilen. Genug ist, daß der Zwischensatz nicht ins D ins weiche A wieder ausweicht, wie wir leider alle Tage so ungereimtes Zeug verdauen müssen.

32) Das Gesang ist sehr einfach, äußerst wohlklingend und die lauteste Aeußerung eines in bestimmter Süßigkeit auf den Lippen schwebenden gärtlichen Herzens. Wenn die Geigen 33) im Stande sind, Leidenschaften auszudrücken, und pantomimisch zu sprechen: so darf der Schauspieler nur seufzen, und der Zuhörer wird schon gerührt: eben so 35) 36).



Die Antwort der Amalie 34) ist kein Ohngefähr; da Dornals Vortrag auf der Dritte und Fünfte hastete: so konnte gegenwärtiges Gesang keine schicklichere Töne wählen als die Fünfte und die Siebente, wenn sie anderst noch scheinen soll, jene Leidenschaft mit empfunden zu haben, die zunehmen muß.

Nun ertönt der nämliche Vortrag im Munde der Amalie 37) Dornal wiederholt ihn 38). Hier wird dem Zuhörer nicht mehr Zeit gelassen, u Eöhnen; denn die zwei Erklärungen folgen einander bisig, ohne, daß ein Ritornell sie vermittelte.

Man muß nicht glauben, daß jene große Ueberraschungen, die dem Parterre so auffallend sind, oder jene Eliesenmäßige Täuschungen, die den Zuhörern keine den Athem benehmen, in einer künstlichen Combination, in einem gelehrten Gewebe bestehen.

Nein! Ein manchesmal beim rechten Zeitpunkte angebrachtes Forte und Piano, Kleinigkeiten, die ein Unkundiger mit Verachtung übergiegt, sind von der kräftigsten Wirkung.

Zum thätigen Beispiele kann gegenwärtige Erhebung der Stimme 39) bei einer schreck. und zärtlichen Empfindung und der contrastirende Ab-



fall 40) Bei einer gleichsam ohnmächtigen Aeußerung des durchdringlichsten Schmerzens dienen.

Die Empfindung ist so einnehmend, daß sie bei schwachklopfender und sich mit Tod sträubender Pulsader (ein glücklicher Ausdruck der Bratsche) in der süßen Erinnerung 41) schon mit gebrochener Stimm 42) 43) ihre letzte Willensmeinung eben so daher lassen, als wenn die Augen halb erloschen wären. *Pictoribus atque Poëtis!*

44) 45) 46) 47) Die Summe der Leidenschaft muß beim Schlusse erst geltend und eindringend werden.



Von der zweiten Arie des

Sklavenhändlers.

Diese Arie ist eine bloße Freudenbezeugung über den glücklichen Fortgang seines Sklavenhandels.

Die Trommeln, Zeller und Triangeln sind zu seiner aufbrausenden Empfindung nicht unschicklich. Da hier viel Komik einschlägt: so wird es
man



manchem Tonschüler zum Nutzen gereichen, folgende Anmerkungen wohl zu überdenken.

Gleichwie das Betragen eines alten Deutschen sich himmelweit von jenem des französischen Petitmaitre sündert: so charakterisirend müssen unsere seriöse und komische Musiken seyn.

Der Gang eines gesungen Mannes ist ernsthaft: deswegen muß der Bass sehr ernsthaft mit wenigen Noten daher prangen; der Balante aber tänzelt, er wischt die trockenen Hände immer, seine Schwägereien sind flatterhaft ohne Zusammenhang: also darf in keine komische Musik ein langer fließender Sinn kommen; sondern er muß kurz, nicht tiefgedacht oder zusammenhängend, sondern immer abgestuft seyn.

Deutlicher. Mehrere Töne sind dem seriösen angemessen, aber keine Wiederholungen. Diese Wiederholungen entstehen davon, daß mehrere Noten auf den nemlichen Tone herumhüpfen: also gewinnt der Ausdruck durch mehrere Töne, besonders im Bass ein Ansehen.

Das Dupfen der Noten ist dem komischen eigen, aber das prächtige und verachtungsvolle Abstoßen nicht: also wird die Musik, wann der Bass tändelend sich bewegt, scherzhaft ausfallen.



Wer noch diesen Kenntnissen, die bloß auf das Gesang und die Bewegung ihren Einfluß haben, auch die Tonwissenschaft, nemlich die Gründe beigeſellet, warum jene Harmonie verwandter, eine andere entlegner iſt; dieſer kann dem unfürdigen Vorurtheile Troß bieten, welches alſo lautet: daß kein Tonſetzer in beiden Stilen verhältnißmäßige Schönheiten hervorbringen könne, gleichſam als wenn ein praktiſcher Redner nicht ſowohl den geiſtlichen Kanzelſtil, als jene Art auf dem profanen Rathhauſe dürfe inne haben.

Die Bewegung gegenwärtiger Arie ſtellt eine Freude eines Mannes vor, der eben nicht Beſcheidenheit genug beſißt, ſie zu maßigen, und es iſt nicht zu viel geſagt, wenn man dafür hält, daß jener Ausdruck hier in Tönen vorkommt, deſſen ſich gemeine Leute bedienen:

Das Herz hupft mir vor Freuden.

So monotonisch der Plan gegenwärtiger Arie in Anſehung der Hauptklänge iſt: ſo abſtechend iſt die Harmonie des weichen Fis 1) da der Baß immerfort auf dem nämlichen Fleck tänzelt, die Geigen in trockenem Achtenverhältniſſe fortwandern, und ſtets ein Hauptklang anhält: ſo wird der Ausdruck niedrig und komiſch, ſo niedrig und ſo komiſch



misch wie der Schauspieler, den wir vor uns sehen. Diese Harmonie führt zur Frage an 2) wie viel sind. 2c.

Eine 3) zwei 4) drei 5) und zuletzt 6) vier Stimmen antworten ihm und jauchzen mit springender Bewegung.

Man glaubt die Aeußerung ihres Vergnügens dadurch zu hören, da sie sich umarmen 7).

Dann bekommt er Zeit zum Lachen von 8) bis 9).

Die rasche Freud übermannt ihn 10) die Hauptklänge sind immer die nemlichen verwandtesten: D, A, E. Eben so, als wenn ein niedrigdenkender seinem Freunde eine übermäßige Freude mit beständiger Wiederholung und stäten Erzählung des nämlichen unter lautem Jubelgeschrei aufsert. Dieser Ton ist der Ton eines Bouffon oder etwas pöbelhaft.

Die Geigen mit ihrer rasenden Aufwallung und mit der aufbrausendsten Begleitung in allen Stimmen schildern nichts, als einen freudigen Unsinn.

Wären doch die lärmenden Geigen mancher jungen Conser, deren ihre ganze Stärke mehr im Getöse als Harmonie besteht, an solche bestimmte Plätze angebracht: so dürfte man nicht den Ver-



fall der seriösen Musik in den meisten Bühnen Europas beilagen.

Wenn aber in den Kirchen bei den ernsthaftesten Ausdrücken, bisweilen bei den Worten Kyrie eleison, Herr erbarme dich, eine gleich frech musikalische Betäubung ertönt: mußte da nicht ein gewisser großer Geist zu einem etwas harten Ausdrucke verleitet werden: *questa è una musica lasciva!*

11) Die Ausweichungen in den Hauptton des zweiten Theils in das weiche E, gleicht einer Vorbereitung zum Recitativo.

12) Der in Ansehung der Hauptflänge und Bewegung sehr trockene zweite Theil schildert ein unempfindsames Herz, dessen grimmigem Geiz: keine Zärtlichkeit von irgend einer Vorstellung Einhalt thun mag.

Die zwei Harmonien 13) und 14) erzielen gewiß ihre Absicht.

15) Ganz unvermuthet erscheinen etwelche ausgeschnittene Flegler des ersten Ritornell und dienen sehr schicklich zur Vermittlung.

Damit ein Lehrbegieriger Tonschüler sich einen deutlichen Begriff vom seriösen und komischen oder vom Kirchen- und Opernstile verschaffen könne; sind die Hauptzüge dieser Arie anderst eingekleidet fig. 2. nach vollendeter Arie zu finden.

Wie



Wie jeder Schlag sei umgeschaffen worden, und auf welchen er sich beziehe, wird durch die an beiden Orten gleichmäßig beigelegte lateinische Buchstaben hinlänglich erklärt. z. B. Der Schlag wo das a) in der Urie steht, ist opernmäßig, bourlesque, und jener Takt f. 2. wo das a) hinter der Urie steht ist streng, kirchenmäßig und hat diejenige Melodie und Harmonie; der Unterschied besteht in der Bewegung.

Ueber das Terzett.

Man könnte eine Preisfrage aufwerfen, ob es möglich sei, im nämlichen Gesange seriöse und komische Rollen zu verbinden, und mit derselbigen Verbindung sanft • zärtliche und wild freudige Ausdrücke zu bestimmen. Hierauf dient zur thätigen Antwort und zum überzeugenden Beispiele gegenwärtiges Terzett.

Hassan ist gerührt über die erwünschte Gelegenheit, seinen eignen Befreier, durch dessen Großmuth er einst der Sklaverei entkam, einen wesentlichen Dienst zu leisten.

Dornal beklagt seine Trennung von Almalien. Kaled freuet sich wegen dem bevorstehenden Gewinn.



Ein jeder soll die Sprache seiner Leidenschaften reden, keiner darf dem andern hierin gefällig seyn, daß seine Empfindung dem Ausdrucke der gegen-
thätigen Regung etwas nachgebe: deswegen wird die Harmonie wechseln, wie der Vortrag; und beim Gesang zweier oder dreier die Bewegung der Noten jeder Person ihre eigene seyn.

Nun zum Werke.

Der Eingang dieses Stückes ist sehr rührend.

Nach einer lärmenden Arie, fangen die Clarinette, der Fagott, die Waldhorne ganz schüchtern^d 1) an.

Die gedämpfte Geigen gesellen sich sehr freundlich zusammen. 2)

Nach und nach tritt auch die Bratsche 3) und der Baß 4) ein. Die gleichförmige Bewegung des Basses 5) und der ersten Geige 6) hinunter zu mit Dritten; der zweiten Geige 7) und Bratsche 8) hinaufzu mit Dritten stellen eine edle Mischung von Farben vor. Dergleichen Eäße flößen dem Zuhörer Erwartung ein.

9) Nun gewinnt das Gesang Kräfte, und nähert sich einer Ruhe, die am schicklichsten auf dem fünften Tone haftet 10) damit der zweite sanfte
Wer.



Vortrag 11) täuschend zum Ohre und vergnüglich zum Herzen wirkt.

12) Da die ganze Begleitung harmonisch anhält; (was kann angenehmer seyn als der Wechsel vom ersten in fünften, vom fünften in ersten) so stellt die erste Geige eine wahre freundschaftliche Vereinigung vor; wenn man die Augen zudrückt, so hört man deutlich, wie sie einander umarmen, und Hassan um Dornals Brust seine Arme schlingt.

13) Die Blasinstrumenten wiederholen gärtlich das vorige Gesang.

14) Die Bewegung verläßt ihr sanftes Geleis, die Harmonie entfernt sich von der gelinden Tonfolge, als Hassan einen Blick auf das vorgegangene Uebel wirft.

15) Wie sich die Worte ändern, eben so ändert sich das Bild.

Man muß sich niemals an grammatischen Ausdruck halten oder zum Gesag wählen, Wörter auszudrücken, sondern nur den Sinn. So kann man gar selten einen negativen d. i. verneinenden Vortrag wohl schildern, z. B. die Ruhe eines Verzweifelten, der sie zu missen klagt. Desto größerer Verdienst ist es aber, wenn jedes Wort so bedeutend wird, daß es an und für sich nicht stumm ausfällt, und die Vereinigung mehrerer bedeu-



bedeutender Wörter ein vollkommeneß Bild vorstellt.

Damit das Gesang des Hassen erhabener werde, und dadurch das femische vom Kaled noch mehr contrastire, sind Nachahmungen 16) und verschiedene Zierlichkeiten 17) angebracht.

Dieser Zusatz geschähe bloß dem Sänger zu gefallen 18). Nach dem gärtlichen Schlusse 19) folgt, nicht ohne kräftige Wirkung ein etwas rauhes Zwischenspiel 20) um die Trennung vom Vaterlande auszudrücken. Die Hauptflänge 21) irren in verschiedene Tonarten 22) herum, die sie mit merklicher Unbeständigkeit 23) verlassen, bis sie sich in einen gewissen Ton im Es gleichsam niederlassen, 24) und ob es schon der Geburtsort, das B nicht ist: so nehmen sie das Es hiefür an, und wiederholen hierin das Gesang auf eine reizende Art, 25). Nicht minder täuschend ist die Stelle 26) die in allen Parthien nach einem etwas unruhigen Begriff: sich spühren läßt.

Sollte jemanden vielleicht dieser Vergleich etwas hart vorkommen: so dürfte mit der Zeit eine genauer bestimmte aus der Tonschule gezogene und weitläufig behandelte Consippschaft den Bezug der Harmonik auf die Moral noch deutlicher erklären.



Diese Wiederholung 27) hat mehrere Vortheile. Erstens ist sie bedeutend; weil hierin die Stärke des Ausdruckes besteht. Zweitens dient sie zur Ordnung, um ein richtiges Metrum herzustellen. Drittens gewinnt das Gesang hiedurch ungemein.

Die Blasinstrumente ahmen dem vorhergehenden Gesange sehr empfindsam nach 28), sie haben aber die Contrabässe und Violonzellen 29) zur Begleitung nöthig. Zu merken ist, daß auf den Waldhornen durch die Kunst den natürlichen Tönen noch verschiedene beigelegt werden, die sonst in ihren harmonischen Steigzahlen nicht begriffen wären. Der Secundarius z. B. bringt durch die Mäßigung des Athems unter dem C noch das H ziemlich deutlich heraus, ebenfalls das tiefe F, und dieses deswegen, weil das C gemäß den Gründen der Tonwissenschaft wie eine Verwandtschaft mit dem G, so eine umgekehrte Anspielung auf das F hat. Das H war vorher 13) im zweiten Waldhorne mit vorgekommen. Hier aber, da man weder in der Abtheilung, wo ihm E natürlich das F, noch in jener, wo ihm das F glückt, ein E finden kann, müßte man zur Grundstimme auf das Waldhorn verzeihen.

Zum Ausdrucke einer großmüthigen Gesinnung 30) ist eine edle Harmonie 31) die 3, 4, 5, 6, schon vorgespielt wurde, nicht unschicklich.



Ganz kläglich, im betrübten 32) ohnmächti-
gen 33) und sinkenden Tone 34) antwortet Dor-
nal. Hier fällt 35) die komische Aeußerung des
Sklavenhändlers ein. Hassan stört sich aber nicht
daran: er wird es auch in seiner heftigen Empfin-
dung noch weniger gewahr, und führt sein Ge-
sang 36) fort. Wieder ein komisches Zwischenspiel
37), und hierauf erscheint die menschenfreundliche
Gesinnung des Hassan 38) in ihrem völligen Glan-
ze, da alle Blasinstrumente 39) ohne den gewöhn-
lichen Bogeninstrumenten das Gesang allein beglei-
ten und unterstützen. Dornal tritt 40) bei, und
nun scheint dieser Vortrag etwas mehr zu herr-
schen, bis endlich Reled anfängt, eben so frei und
aufbrausend 41) mitzuschwäzen, als unaufhalt-
sam die zwei seriösen Personen mit Empfindung
der rührendsten Zärtlichkeit im gesetzten und pathe-
tischen Tone 42) ihre von Leidenschaften über-
schwemmte Herzen 43) auszuschnitten.

Die glücklich in allen Stimmen 44) 45) 46)
47) 48) 49) wieder angebrachte Nachahmungen;
die natürliche Sprache des Herzens die Dornal
führt 50); Hassans beständige Danknehmung 51);
die ungekünstelt mitscherzende Gewinnsfeierlichkeit
eines geizigen Kaufmanns 52); die zu der Summe
ihrer Gesinnungen bestimmte Aeußerungen aller drei
Per.



Personen 53, 54); die mit Beibehaltung des Sinnes willkürlich vorgenommene Versetzungen der Worte; die hierbei bedächtlich zum Aushalten gewählte a; die ungezwungene und auf voriges sich beziehende Cadenz der drei Sängern und aller Blasinstrumenten, welche durch einen überraschenden Einfall des ganzen Orchesters nicht sowohl unterbrochen als geendigt wird; kurz, alle diese Anmerkungen zusammengenommen zeigen: wie eine mathematische Theorie mit einer philosophischen Praktik zu verbinden sey.

Ueber die Arie des Dornals wollen wir wenig sagen, sondern die Zuhörer empfinden lassen. Eine bei kühlen Lüften süß duftende Rose ist die Schilderung, die gegenwärtige romantische Arie übernimmt.

Man höre sie, und wenn der Sänger sie empfindsam genug, nicht lustig, aber auch nicht schläfrig vorträgt, die Flöten in der Höhe düften, die Waldhorne sanft mitdrummen, die Violin auf dem Griffbrette vom concertirenden gambamäßigen Violoncelle unterstützt mischeln, und alles auf dem Punkte zusammenwirkt — dann urtheile man.

Das Ritornel enthält einen Rondo, den nachmals im Jahre 1771 unser Meister, als er dem berühmten Geiger Cramer ein Violinconcert com-



ponirte, auf dessen Verlangen zum Rondo in das Concert einschalten mußte.

Ueber den Vaudeville.

Was in frieusen Balletten der Chaconne, im Rom'schen der Contredance, in großen Opern der Chor heist, das ist in den Operetten der Vaudeville.

Ihr Gegenstand kann niemals eine tragische Handlung seyn. Unter den Rollen erscheint auch kein Kaiser oder König. Der Ausgang ist meistens eine freundschaftliche Verständniß oder Eheverlöbniß, welcher das ganze Dorf, die ganze ländliche Nachbarschaft ihre frohe Zurufungen weiht. Es könnte also, wenigstens wahrscheinlicher Weise der Ursprung dieses Wortes die Stimme der ganzen Stadt, la Voix de la Ville bedeutet haben. Gleichwie die Weltweisen für die größte Wahrheiten jene halten, die der Sensus Communis bestimmt, wovon ein gemeines Sprichwort entstanden ist Vox populi - Vox Dei. Diese besondere Art von Gesang, von Tanz, auch von Gedichten mit so vielen kleinen abgestuften Theilen leitet Rousseau Dict. de la Musique pag. 531 von einem gewissen Basselin her, der es in Vire in der Normandie erfunden haben soll: woher die Benennung entstanden ist, den

Tanz



Tanz vom Thal in Vire tanzen, das Gesang vom Thal in Vire singen, und endlich diese Art Val de Vire, durch Corruption der Sprache Vaux - de-Vire, und zuletzt gar Vaudeville genannt worden.

Wir kehren von unserer Abweichung wieder zum Hauptsatz und es liegt uns ob, wie bisher, alle Kunstgriffe zu entdecken, und zur Vervollständigung gleicher Stücke den sichersten Weg vorzuschlagen.

Es wird im jeden Rundgesang (wie es übersetzter lautet) über die nämliche Melodie von allen Hauptpersonen eine Strophe gesungen, und gleichet daher einem förmlichen Liede.

Der Umfang des Sopran und des Tenor gleichen einander, jener aber des Basses und des Alt sind sehr von den zwei vorigen unterschieden. Es war daher sehr schwer, ein so eingeschränktes Gesang zu erfinden, das dem Sopran nicht zu tief und dem Bass nicht zu hoch ausfalle. Wechselweis nach dem gedruckten Buche singt jede Stimme 1) 2) 3) 4) ihre Strophe: Der Vers ein gutes Werk wird von einer jeden ins besondere vorgelesen, und dann vom Chor 5) wiederholt; und dieses heißt der Refrain, sonst Versus intercalaris. Hier verdienen noch die vier einzeln Gesänge



ge wegen ihrer besondern Wirkung im Ganzen eine Anmerkung.

Dieser Refrain wird das viertemal ausgelassen, und statt dessen tritt der Chor ein. Nun geht der Meister vom Liede ein wenig ab 6), um sich nicht im Niedrigen zu verliehren, und schaltet etwas seriöses ein; denn die Moral, die allen Menschen zugerufen wird, konnte in einem gemeinen Gewande nicht erscheinen.

Liebelächelnd und freundschaftlich scherzend ist diese Trennung des einfachen Vortrages. Alle Instrumente wettsiefern, um das Thema vom Versu intercalari oder dem gemeinschaftlichen Endspruche immer 7) 8) 9) vernehmen zu lassen.

Die Wirkung hiervon läßt sich nicht so wohl auf dem Papiere einsehen, als im Theater hören.

Die Worte: die süßeste Zufriedenheit, worinn der ganze Ausdruck haftet, sind noch zuletzt 10) mit Kraft wiederholet worden.

Von den zwei brillanten Arien, die nachdem erst eingeschaltet worden, als schon der Text gedruckt war.

Man ist nicht gewohnt in den komischen Opern concertirte Arien zu hören.



Gegenwärtige Oper ist sehr erhaben, und die Vorstellung keine niedrige Komik. Die Haupt-handlungen quellen alle von edler Menschenliebe. Zudem mußte denen geläufigen Rehlen unserer Hoffsängerinnen, der Mdlle Straßer jezo Mad. Fischer und der Mdlle Weber auch eine Weide verschaffet werden.

Bei der ersten Arie verdienen die verschiedene Versetzungen, die immer auf eine mannichfaltige Art das nämliche sagen, eine vorzügliche Bemerkung; denn statt der öfteren monotonischen Wiederholung derselbigen Worte kann man nur glücklich seyn.

Sieht einmal: kann man nur glücklich
das andermal: durch dich allein
das drittemal: nur durch dich kann man
glücklich seyn.

Beide Arien enthalten Bilder.

Die erste Arie der Zayde schildert sehr glücklich die Liebe und setzt zum Contraste der sanften Liebe, die Meerestwellen, womit sie ihre Passagen anbringt, und zuletzt fällt sie wieder ins sanfte und wiederholet den ersten Theil.

Die Arie der Amalie enthält sehr viele Schilderungen, und besteht aus drei Theilen, der erste Theil ist der Mondo, worinn sie schon ihre künst-



liche Läufe beim sehr schicklichen Bilde durchströmet auszukramen Platz findet. Der zweite Theil läßt die Hoboe unter den düstern Gewitterwolken, wie ein heiterer Blick der Sonne durchstrahlen: Im dritten Theil wird eine sanfte zum Einschlummern einwirkende Ruh gemalt, die die Amalie im Arme ihres geliebten Dornal zu finden glaubt, und auf diese tritt unversehens die entzückende Wonne ein.

Ueberhaupt finden sich in dieser Operett starke Stellen vor, die mehr Nahrung dem Geist und Unterhaltung einem gebildeten Ohre verschaffen, als man sonst von dergleichen Stücken erwartet.

Man sieht hieraus, daß ein Tonlehrer auch im komischen Geschmacke seine blühende Erfindungskraft weiden wollte; weil man bisher geglaubt hat, daß die unschmackhafte Musik Kirchenstil sey, und daß die vernünftigen Consequenzen dem Ohre nimmer schmeicheln könnten.

Freilich sind die Arien keine Lieder (Canzonette, Chanfons) die mit ihrer Monotonie und immer tändelnden Gang leicht Ueberdruß und Ekel erwecken; weil nebst einem leichten und fließenden Gesange, bei einer unbedeutenden Tonfolge und leeren Harmonie nur ein vorübergehendes Vergnügen bisher der Endzweck zu seyn schien, und
im



im Grunde auch die Vergänglichkeit das abgenutzte Alter von einem einzigen Winter für diese Wahrheit hinlänglicher Bürge gewesen ist.

Hier sind die Grundsätze erläutert — Höret — erweget nur, ob das Herz fühle, was der Kopf bewiesen hat.



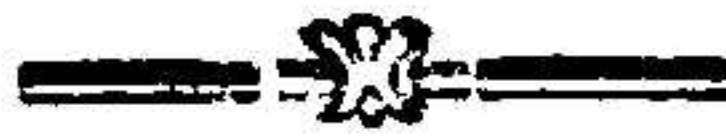
Etwas von Läufen fürs Clavier.

Auf der letzten Seite der Urie Schöner ist die Rose nicht ist ein Entwurf von Läufen fürs Clavier angebracht. Der Lauf, so künstlich und schwer er auch immer scheinen möchte, läßt sich nicht nur im C und den damit verwandten Tönen ohne große Mühe lernen, sondern auch in alle mögliche Töne übersetzter anwenden.

Er sagt nichts anders, als daß er jedem zur Harmonie gehörigen Tone an und vor sich gerechnet seinen zweiten und siebenten, aber erhöhten siebenten Ton vorsetzt, eh der harmonische Ton folgt.



So bekommen die Töne				die				8				3				5				8				3				5				8				3				5																			
d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c	d	h	daß	c																								
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e																				
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e																
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c																
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e												
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e												
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c												
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e								
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e								
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c								
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e				
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e				
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c				
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c				
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c				
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c				
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e				
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e				
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c								
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e								
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e								
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c								
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e								
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e								
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c												
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e												
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e												
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c												
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e												
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e												
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c																
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e												
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e												
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c																
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e												
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e												
d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c	d	h		c																
f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e	f	dis		e																
a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis		e	a	fis																														



Die Töne b gis daß a die

d	h	c	3
			5
g	e	f	8
			3
b	gis	a	5
			8
d	h	c	3
			5
g	e	f	8
			3
b	gis	a	5
			8
d	h	c	3
			5
			8

Zum harten F.

b	gis	a	5
e	cis	d	8
			3
g	e	f	5
			8
b	gis	a	3
			5
e	cis	d	8
			3
g	e	f	5
			8
b	gis	a	3
			5
e	cis	d	8
			3
			5

Zum weichen D.



Die Töne	c	a ^{is}	h	3	} Zum schlußmäßigen fünften Ton mit seiner Unterhaltungssechente.
	e	c ^{is}	d	5	
	g	e	f	7	
	c	a ^{is}	h	3	
	e	c ^{is}	d	5	
	g	e	f	7	
	c	a ^{is}	h	3	
	e	c ^{is}	d	5	
	g	e	f	7	
	c	a ^{is}	h	3	

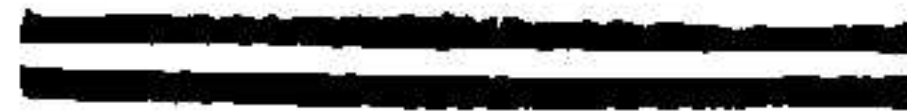
Vermittelt gegenwärtiger harmonischen Betrachtung kann man nun in andere Töne fortschreiten, und ohne Mühe die dem Scheine nach verwirrtesten Läufe herausbringen, wenn man auf dieselbige Art, wie hier im erklärten Beispiele geschehen, zu Werk geht.

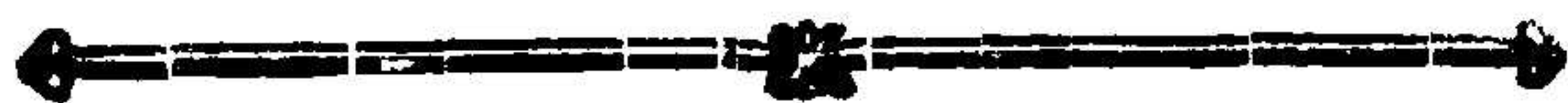
Die beigefügten Ziffern zeigen, wie man die Hand wenden und drehen müsse, um die äußerste Gleichheit immer bei allen sprungweis angeschlagenen, und 4 Töne weit entlegenen Tasten beizubehalten.

Diese Läufe geben auch noch zu allerlei Clavierübungen Gelegenheit; denn statt, daß wir jezo Triolen



len haben, so könnte man zu vier und vier den Lauf gar leicht ausdehnen, wenn der harmonische Ton in die Mitte zu stehen käme, und es nicht mehr d h c, sondern d c h c hieß, und die Form eines nach und nach aneinander gefettet laufenden Mordenten vorstellte.





Anmerkungen
 über die folgende Versetten
 aus dem
Stabat Mater
 und
 über die gegenseitige
Verbesserung.

Ueber das siebente Versett: Eja Mater &c.
 welches schon im zweiten Jahrgange erschienen ist.

Die Tonfolge im sechsten Schlage ist zu wenig
 abwechselnd, deswegen trocken und zu un-
 angenehm. Zu den drei im sechsten Verhältnis
 stufenweis miteinander fortwandernden Tönen der
 Geigen und Bässen $\underline{\underline{c}} \quad \underline{\underline{b}} \quad \underline{\underline{as}}$
 Es D C

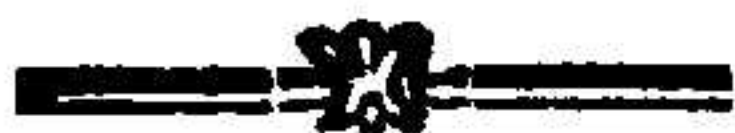
sind die Hauptklänge C B As

Nun ist es augenfällig, daß wenn nur in einer
 ein.



einigen Stimme die Hauptklänge liegen, die Auftheilung der Stimmen äusserst monotonisch beschaffen seyn müsse; es können auch gemäß des 51 §. der Tonkunst, wo das Schulbuch alle mögliche Tonfolgen untersucht, zwei nebeneinander liegende weder harte noch weiche Tonarten einander folgen, wie hier B und As, und wegen einer öden Leere von Mittelstimmen fallen diese Sechsten in den äussersten und entblößten Bogensinstrumenten noch deutlicher ins Gehör. Ueberhaupt gründet sich diese Trockenheit auf die Entfernung von aller Schlussfallmäßigkeit, die durch Fünftenweis unterlegte und unvollkommene Hauptklänge, nie aber durch an einanderstossende Hauptklänge erzielt werden kann. Wir haben in dem sechsten Schlage Uebelklänge gelegt, und sind überzeugt, daß die Wirkung vom dritten Achtel einem jeden Zuhörer und Nachforscher neu vorkommen wird; weil man schon gewohnt ist in dergleichen Fällen z. B. hier die Mittelstimmen stufenmäßig in grader Bewegung

	c	b	as
	es	f	es
	Es	D	C
Hauptkl.	C	B	As
		}	
	mit	mit	mit
	fl.	fl.	fl.
	3.	3.	3.
	und	und	und
	gr.	gr.	gr.
	5.	5.	5.



Um sich genauer noch von gegenwärtiger Verbesserung zu überzeugen, so fügen wir drei ähnliche Bewegungen bei, wo aber die Tonfolge nicht wie oben eckelhaft monotonisch, sondern den angezogenen Gründen zu Folge abwechselnd und rein ist.

	f	es	d		es	d	c		d	c	b
	c	b	as		b	as	g		as	g	f
	As	G	F		G	F	Es		F	Es	D
Hauptfl.	F	Es	D		Es	D	C		D	C	B
	mit	mit	mit		mit	mit	mit		mit	mit	mit
	fl.	gr.	fl.		gr.	fl.	fl.		fl.	fl.	gr.
	3.	3.	3.		3.	3.	3.		3.	3.	3.
	gr.	gr.	fl.		gr.	fl.	gr.		fl.	gr.	gr.
	5.	5.	5.		5.	5.	5.		5.	5.	5.

Hier stehen also niemals zwei Hauptklänge zusammen, die mit gleicher Dritte und Fünfte begabt wären. Das heißt, zur sicheren Regel und gründlichen Warnung sey fürs künftige festgesetzt, daß in der Leiter C D E F G A H, sie mag vom C oder A anfangen, sie mag sich auf die harte vom C oder weiche Tonart von A beziehen, das weiche E und weiche D, das harte G und harte F nicht nacheinander folgen dürfen.

2) Hier entsteht eine Zweideutigkeit, die das Gehör beleidiget. Der Zwischenklang A im Baß könnte beim f in der obern Stimme zur Harmonie



monie gerechnet werden, und scheinen, als folgen die harte Tonarten G und F nacheinander, (obiger Fehler). Wir haben statt des ersten Achtels g das f gesetzt und dadurch die Reinigkeit des Gesanges eben so als der Harmonie zugleich hergestellt, auch das Widrige Zusammenstoßen entfernter Tonarten z. B.

es	as	a
c	f	fis.

As D dann D u. s. w.

sorgfältig vermieden.

3) Dieser Schlag ist gar zu leer und unbedeutend, wir haben der Bratsche Gelegenheit gegeben, auch ihr Gesang geltend zu machen, und hiedurch wird das Ritornell an das Solo angesetzt.

4) Die Bewegung der mit der zweiten Geige einflängigen Grundstimme, die bald As bald Fis zum stäten g der obern Stimmen hören läßt, ist so widertwärtig dem Ohre, als dem Auge fiel, an einem wohlgebildeten Menschen dreierlei Rothes zu sehen. Wer die Abhandlungen großer Mathematiker kennt, werinn die Farben mit der Tonleiter verglichen worden, findet hieran gewiß keinen Anstand. In diesem Fache zeichnet sich eine gelehrte kurze Schrift eines P. Sacchi von Mailand aus. Wir haben alles geschwülstige abgeschnitten, und



das Einfache im Gesange sowohl als Harmonie dadurch befördert, daß eine sanfte Mittelstimme mit den zwei ersten Schlägen dieses Versetts, die vielleicht gar vergessen wären, auf eine rührende der Liebetrauernden Theilnehmung eigene entsprechende Art, sich unterhält und gleichsam spielt.

Wir vermuthen, daß unsere Leser nicht nur 5) 6) 7) 8) sondern viele ungenannte Verbesserungen auch von selbst entdecken werden, und da die beiden zwei Fugen, die unser Meister vierstimmig gesetzt hat, zur eigenen Abhandlung vom gebundenen Stile bestimmt sind: so gehen wir zum neunten Versett über.

Vom neunten Versett

S a n c t a M a t e r &c.

Der instrumentalische Eingang wird meistens aus dem Gesange der Hauptstimme gezogen, damit das Ohr vorläufig dazu bereitet werde, und das Vergnügen bei der sanften Wiederholung desjenigen Satzes, der vorher noch vorge tragen war, immer mehr zunehme. Wir müssen also hier vom Solo anfangen zu sprechen, um

un.



unsere unvermeidlich gewordene Verbesserung ins Licht zu stellen.

Die Singstimme trägt im Aufschlage pag. 2. i) dasjenige vor, was die Geigen im Niederschlage hatten.

Der Period Sancta Mater ist von anderthalb Schlägen, der folgende zwar von zwei ganzen, aber nach den aushaltenden Noten des vorigen zu verzerrt in Ansehung der Töne; zu verwirrt wegen den Punkten; zu ungleich in der Bewegung; denn erstens, ob schon die Siebente des siebenten Tones keiner Vorbereitung bedarf: so ist sie doch 1) unerträglich, wenn sie als ein Wohlklang schon da gewesen, und darauf von einer anderen Stimmgang frei angeschlagen wird (61 §. Consequ.)

Zweitens die Punkte m) fallen auf die Zwischenlänge g und b; auf die Zwischenlänge c und as, n) anstatt die Hauptnoten zu treffen.

Drittens ist dem Gehör unausstehlich, in nämlichem Gelaise, wo alles fliesen sollte, von einem so gäßen Abstände der Bewegungen, ohne den geringsten Anlaß eines verschiedenen Ausdruckes plötzlich gestöhrt zu werden. Dieses sollten sich auch manche Tonsetzer tief im Kopfe einprägen, die verschiedene und verwirrte Bewegungen soviel als möglich zu vermeiden, damit sich nicht jenes er-



Augne, wie an einem gewissen Orte, wo in einem Stücke, das immer in Sechzehnteln sanft daher riefelte, durch eine gähe Folge der Triolen, das ganze Chor in eine Unordnung gerathen ist. Gleiches erinnern wir uns von einer gewissen Arie, wovon das Ritornell so undeutlich abgefaßt war, daß große Leute bei der Ausführung sich beschimpft, und den Zuhörer in Verlegenheit gesetzt haben, ob es dem Vortrage oder Vorschrift zu Last gelegt werden könne.

Aus angeführten Gründen mußte der erste Period schon im Ritornell um einen halben Schlag verlängert pag. 3. i) der zweite etwas einfacher und richtiger werden. pag. 3. k)

Statt dem undeutlichen und gezwungenen Wesen pag. 2. o) haben wir der zweiten und nachmals auch der ersten Geige pag. 3. l) ein deutliches Gesang m) angewiesen; der kleinen andern Verbesserungen nicht zu gedenken.

Pag. 3. n) Die widrige Bewegung der Mittelstimm ist dem Gehöre sehr angenehm, besonders, wenn sie so einfach und natürlich ist, wie hier.

Auf die zwei Selbstlauter i und u sollten niemals aushaltende Noten fallen; deswegen haben wir



wir anstatt dem Worte istud das vorige mater wiederholet. pag. 3, o)

Pag. 3. p) Die Bratsche bestimmt den siebenten Ton auf eine sehr schickliche Art zum Hauptklänge, damit die Harmonie des zweiten Tones des weichen C, die ohnedem gleich q) darauf folgt, nicht eckelhaft werde.

Pag. 4. l) Dieses instrumentalische Zwischen-spiel darf sich keinesweges in B endigen, wenn anderst der Contralt dem Sopran so genau nachahmen solle, wie es Pergolese wollte, aus Ursache, daß wir nicht uns ins F, einen gar zu entfernten Ton, verliehren, und die Tonsinheit dadurch aufopfern.

Diesen Gründen zu folge sind wir vom B ins Es; vom Es ins As ausgewichen; alsdann wiederholt der Contralt das nämliche Gesang im As, was der Sopran im Es hatte, und gleichwie selbiges sich im fünften Tone B endigte: so schließt sich das Gesang des Contralt im fünften Tone von As, nämlich wie der im Es.

Wiederholen und ausführen sind nicht einerlei, wie manche prattisch glauben. Es war sehr leicht, das angenehme Gesang pag. 2. k) zu wiederholen pag. 4. i). Die Ausführung aber foderte mehr Ueberlegung, worinn das nämliche immer ver-



schiedentlich erscheinen; die genaue Tonß. Gesangs und Bewegungs . Einheit mit der wandelbarsten Mannigfaltigkeit untrennbar seyn sollte: und hievon haben wir kein thätiges Beispiel aufzuweisen.

In gegenwärtiger Verbesserung vernimmt man pag. 5. o) p) pag. 5. i) die nämliche Bewegung ja fast immer die nämlichen Töne, und bei dieser genauen Einheit entspringt die mannigfaltigste Ausweichung ins Es, As pag. 5. m) n) und pag. 5. k) ins weiche F, doch so, daß keiner von besagten Tönen dem Haupttone Es widerspreche.

Wir haben uns nicht vorgenommen ein neues Stabat mater zu verfertigen, sondern nur versprochen, über Pergolesens Satz eine Betrachtung anzustellen, das gute gründlich der Nachahmung anzupreisen, das schwache aber ohne Eigenliebe zu verbessern, und die Zöglinge dafür zu warnen. Wir können daher nicht alle Fehler verbessern, die eine ganz neue Anlage foderten, gleichwie diese vom ersten Tone Es ganz abgewichene Wiederholung pag. 4. k) des vorigen Satzes l) ist. Doch haben wir den Period, der wieder aus anderthalb Schlägen bestunde, in zwei Schläge eingeschränkt pag. 5 q) und hiedurch die Ordnung pag. 7. i) hergestellt.

Die Bewegung der Bratsche ist gegen alle Natur. Die blinden Praktiker, da sie das Grose und
das



das Ganze ohne harmonische Kenntnisse nicht übersehen können, setzen aus vielen kleinen Stückern das Ganze zusammen, und da man glaubte, die Harmonie entspringe aus der Melodie, so verglichen sie einzelne Theile nur miteinander, und taumelten so fort. Die Bratsche macht mit dem Baß die beste Wirkung: eben so die erste mit der zweiten Geige, und zusammen ertönt ein wahres Wirtswarr. Hätte die zweite Geige den ganzen Schlag hindurch a; so wäre der Baß richtig; bekäme sie aber b statt as: so wäre die Bratsche harmonisch. Gemäß diesen gründlichen Anmerkungen ist nun unsere vierstimmige Harmonie so bündig als angenehm abgefaßt

(14 §. der Conseqf.)

und die Folge des siebenten Tones E mit der verminderten Siebente Des pag. 5. r) im vierten Achtel nach dem fünften Tone C mit der großen Dritte und Unterhaltungssiebente b in dem dritten Achtel pag. 7. r) eben so s) des siebenten Tones A mit der verminderten Siebenten Ges nach dem fünften Tone F mit der Unterhaltungssiebenten es muß den wirkenden Ausdruck auf eine sehr rührende Art befördern. Pag. 7. k) Die Sopranstimme ahmt dem Contralt hier sehr ungezwungen nach. Die dreiste



Erhebung der Stimme trägt zum gegenwärtigen Ausdrucke ungemein viel bei. Das einfache Aus-
halten der Instrumente ist so angenehm 1) als glück-
lich die Austheilung in Ansehung ihrer Entlegen-
heit gerathen ist. Ein neuer Beweis, daß die Grün-
de, die von den Verhältnissen entlehnt sind, nicht
nur schön im Munde eines theoretischen Redners
klingen, sondern auch auf das ungebildeste Ohr
ihren praktischen Anspruch haben.

Bekannt ist, daß alle Umwendungen der Un-
terhaltungsfiebente dem Gehöre angenehm vorkom-
men, aber eben so untwidersprechlich lehrt uns die
Erfahrung, daß z. B. beim fünften Tone C keine
Lage bessere Wirkung mache, als wenn die Stim-
men folgendermassen entfernet sind.

Pag. 6. f 2)	<u>b</u>	$\frac{1}{7}$	das Siebentel
	<u>e</u>	$\frac{1}{5}$	das Fünftel
	<u>g</u>	$\frac{1}{3}$	das Drittel
	C	1	das Ganze.

Und warum? Hierauf antwortet die Tonwis-
senschaft, daß der Hauptklang das Ganze, daß g
das Drittel, daß e das Fünftel, und daß b das
Siebentel sey. Sie zeigt, daß diese Zahlen lauter
harmonische Antheile seien, die in gleicher Entfer-
nung liegen; denn gleichwie zwischen dem Ganzen
und



und dem Drittel die Hälfte liegt: so liegt zwischen dem Drittel und Fünftel das Viertel, und zwischen dem Fünftel und Siebentel das Sechstel. Da nun zwischen den harmonischen Zahlen noch dazu eine solche harmonische Verhältniß herrschet: so darf man sich gar nicht wundern, daß diese Lage der Töne dem Gehöre zum Vergnügen gereiche. Dies sind Gründe, deren Anwendung schon längst die Baumeister in Ausübung gebracht haben, und beweisen, daß diese Verhältnisse eben dasjenige dem Auge in der Baukunst, was dem Ohre in der Tonkunst vorzustellen im Stande seien.

Wenn die Siebente einen Vorschlag bekommt, so ist dieser jederzeit die Achte zum Hauptlange; wird die Siebente vermindert: so liegt sie weiter von der erhöhten Achte, als die Natur des Vorschlags erfordert. Denn die erste Achte zur verminderten Siebente gleicht einer kleinen Dritte.

Wir sind also gezwungen die verminderte Achte ihr Beizulegen, pag. 7. m) Woran die Bezifferung der Grundstimm n) die sich nur an die harmonischen Töne hält, nicht den mindesten Antheil nimmt. Mistkennend diese Zergliederung sind viele schon auf einen irrigen Satz gerathen, als ob zur Harmonie auch verminderte Achten zu zählen wären, besonders, da dieser Vorschlag auf die



Art der Uebelflänge vorbereitet, angehalten, und aufgelöst werde.

Wir sehen also, daß ohne feste Grundsätze das Gebäude immer schwankt, und daß ohne eine festenmäßige Herleitung, wie in der kurfürstlichen Tonschule 142 S. geschieht, der wesentlichste Unterschied zwischen Vorschlägen, Nachschlägen, Zuruückhaltungen und Uebelflängen, die nur allein in berührtem Falle aufhören zweideutig zu seyn, niemals deutlich eingesehen werden kann.

Pag. 7. o) So werden die Solo miteinander enger verknüpft. Ein Zug der nur mitten und zu Ende des Stückes anzubringen ist. Die Wälschen nennen es Stretto, wenn diejenigen Sätze, die vorher einander ganz gelassen nachfolgten, vor dem Schlusse gedrängt in einander gewoben werden. Auf eben die Art, wie der Redner nach den Beweisen alle Fragen und alle Antworten, überhaupt den ganzen Gegenstand seiner Abhandlung kurz zusammen faßt und wiederholet; denn es muß die Rede durch den Gang immer zunehmen und wachsen, nach jenem lateinischen Sprichworte: Oratio crescit eundo.

Pergolesa hat pag. 4. m) n) das Gesang abgeändert, und fünf Töne höher steigen lassen, statt daß es im Anfange um vier Töne gefallen ist.

pag.



pag. 2. i) Hiedurch wird der Eintritt das wirksamste bei einem etwas gebundenen Stile ganz verstellt. Es leidet auch der Umfang beider Singstimmen darunter. Sie müssen in den höchsten Tönen Wörter aussprechen; so wird der Sinn verstümmelt und beim andächtigen Gesange die Stimme überschrien. Möchten doch manche jetzige Tonsetzer auch diese Warnung annehmen. Kann nicht jeder Redner im Umfange höchstens von sechs Tönen seine Fragen beantworten; das Sanfte, das Hitzige u. s. w. ausdrücken? Warum muß denn in jedem Recitativ, auch im ersten Vortrage des Sinnes bei der Urie die Stimme herumhüpfen, wie die Frösche in ihren Lacken? Ist es vielleicht künstlich oder gelehrt die Natur verläugnen?

Wir haben pag. 7. p) Der Contralt, und q) der Sopranstimme ein Gesang angewiesen, das beider Stimmen Umfange und obigem Vortrage gemäß ist.

Die ohne Vorbereitung frech hingeworfene Reunte ist dem Ohre eben so unangenehm, als schreckliche unnatürliche Vorstellungen dem Auge.

Pag. 9. i) Wir haben ohne dem Stücke nachtheilig zu seyn, eine Nachahmung von den Brigen für schicklich gehalten. Nun bleibt die Bewegung im



im Gelaise unverrückt, dann kann die Singstimme wieder ordentlich im Niederschlage eintreten.

Pag 6. k) Die erste Sylbe vom Worte præclara wird im gegenwärtigen Verse der Lage gemäß kurz, und muß im Aufschlage gesetzt werden pag. 9. k)

Pag. 6. l) Diese Nachahmung der zweiten Geige ist mit Haaren herbei gezogen, und verursacht mehr Unordnung, als daß sie überraschen sollte.

Wir müssen nicht fürs Auge sondern fürs Ohr schreiben. Wenn schon die Bewegung, der Sprung u. s. w. zu gleichen scheinen: so findet sich doch bei der Untersuchung der Harmonien, die nach unserm neuen wissenschaftlichen Systeme vom einzigen und sichersten Probiersteine dem Hauptklange ihre Bestimmung erhalten könnten, daß hier und da für die Nachahmung kein Platz ist. Tausend solche Fehler sind im gebundenen Stile z. B. in den Fugen anzutreffen, wo mancher alle seine Kräfte verwendet, nur Nachahmungen, Eintritte, Gleichungen, wie unkenntlich und verzerrt sie auch immer seyen, wie die Reile, einzuzwingen. Dieser Uebergang pag. 6. l) kömt schicklicher der Singstimme zu; weil es überraschender ist, wenn eine neue Stimme pag. 9. l) schon wieder eintritt, eh die andere geschlossen.



schlossen, besonders zu Ende eines Stücks, wie schon gemeldet worden.

Pag. 6. m) Hier äußert sich ein doppelter Fehler, 1) daß die Ausweichung zu weit entfernt ist, 2) daß zum Ende noch B, als ein Hauptton erscheint, wodurch das Gehör aus aller Verfassung gesetzt wird. Wir glaubten daher den ersten Fehler, der bei gegenwärtiger Anlage unvermeidlich ist, lieber zum Besten zu wenden, dadurch, daß pag. 9. m) wir den ganzen Period in den Hauptton übergetragen und die folgenden Sinne n) mehr vereinigt haben.

Wenn der Hauptklang F vom Grundtone As, die Siebente es mit sich führet pag. 6. n): so muß sie erst aufgelöst werden, eh folgender Hauptklang Es sich hören lasse, wozu das hohe es die Achte also ein Wohlklang ist.

(der Tonsezt. 16. §)

Es wäre schade, wenn jenes schöne Gesang pag. 4. i) nicht zum endlichen Schlußfalle pag. 9. o) angewendet würde.

Die Uebelflänge, wenn sie pag. 9. p) wohl vorbereitet, angeschlagen, und aufgelöst sind, dienen vorzüglich zum partheischen Ausdrucke und bringen in der Kirchenmusik, besonders bei den Schlußfällen die beste Wirkung hervor.



Pag. 6. Ein zwar alltäglicher, aber dem Gehör höchstmißfälliger Schluß. Entweder betrachten wir von gegenwärtigen acht Sechzehntheilen o) das erste, dritte, fünfte und siebente, als geltende Töne, und das zweite, vierte, sechste, achte als Nachschläge, wie auch Zwischenflänge; oder nehmen wir p) das zweite, vierte, sechste und achte für wahre Töne an, und das erste, dritte, fünfte, siebente für Vorschläge. In beiden Fällen findet sich, daß dieser Gang nicht zu dulden sey, weil jeder eingestehen muß, daß diese Töne nicht zu beziffern sind, und nicht einmal stimmen, wovon selbst ein rohes und ungebildetes Ohr den ungeheuchelten und unpartheischen Auspruch geben kann.



Vom zehnten Versetz.

Die Schreibart, wo in einem Schlage zwei stehen, wird deutlicher, wenn man sie sondert. Hiedurch haben wir pag. 11. i) ganz leicht der Unordnung abgeholfen, welche darinn bestund, daß das erste Solo sich im halben Schlage pag. 10. i) endigte und das Ritornell im Aufschlage eintrat. Wenn auch das Versetzen eines Tonsetzers gegen den Rhythmus zu schreiben von den Zuhörern



hörern nicht könnte bemerkt werden: so war es nur darinn zu vermeiden, daß alle Spieler sich den größten Zwang anthun müssen, um nicht in die schändlichste Verwirrung zu gerathen. Nur derjenige, der Kenntnisse von dem Hauptflange besitzt, und hiedurch die Lage und Folge der Töne deutlich übersieht, ist im Stande sich mit Sicherheit vor dergleichen Fehler zu schützen. Ein hierin gefährliches Vorurtheil hat nicht wenige, ja fast durchgehends die Zöglinge geblendet, daß sie glaubten, es könne keine Musik gelehrt heißen, die nicht ein paar convulsivische Gänge enthielte. Besonders verdient ein nicht seltner Fehltritt hier eine vorzügliche Warnung, der noch um so viel verzerrter war, da man im $\frac{3}{4}$ Takt, worin ohnedem schon eine Ungleichheit der zwei Takttheile, des großen zu zwei, und der schleppende nur zu einem Viertel herrscht, kein Bedenken trug, solche vermeintliche Contretemps d. i. gelehrte Wirrwarr, die in widernatürlichen Vertetungen haffeten, anzubringen.

Wo es pag. 10. k) gar zu trocken war, leistet sowohl unsere Mittelstimme pag. 11. k) die mit einer ungezwungenen Nachahmung anfängt, als die beigelegte natürliche Bewegung des Basses treffliche Dienste.



Pag. 10 l) Das Gesang ist sehr gezwungen.

Pag. 10. m) Die Uebellänge müssen aufgelöst werden, das Ohr fodert es, nicht nur die Regeln. Diese aber haben zu dem harmonischen Satze der Bratschen Anlaß gegeben. pag. 11. m)

Um den Unterschied zwischen dem fehlerhaften Satze pag. 10. m) und dem natürlichen pag. 11. m) besser einzusehen, fügen wir noch folgendes hinzu.

Der Sinn der Harmonie kann nicht anberst verstanden werden, als die mistönende Bratschen pag 11. m) es äußern. Wenn auch Pergolese pag. 10. m) das d in der Violin für eine durchgehende Note, Vorschlag u. d. hat ansehen wollen: so widerspricht er sich dadurch selbst, daß er im vorigen Schlage zum Hauptflange B das d als einen harmonischen Ton behandelt hatte. Hieraus folgt, daß kein Tonsetzer nach seinem Eigendünkel beim nämlichen Gesange ist dieselbigen Töne als Vorschläge, ist als Nachschläge, oder Zwischenflänge willkürlich betrachten könne. Im vorigen Schlage aber erschienen die Töne c und a als Vor- und Nachschläge; die Töne d und b als geltende Noten: so darf auch im folgenden keine andere Maßregel ergriffen werden. Die geltenden Töne d und b werden zum Hauptflange E die



7 und 5; die Siebente Auflösung wird dadurch unvermeidlich. Dies sind die Gründe, warum das d sich herunter zu und in einen Wohlklang nämlich ins C als die Fünfte zum Hauptklange F bewegt. Das wichtigste Urtheil muß die Erfahrung selbst fällen. Man höre beide Sätze und spreche die Entscheidung.



Vom elften Versetz.

Eine ungezwungene und doch geläufige Mittelstimme dient dem Gehöre zum Vergnügen pag. 15. i) k)

Pag. 15 l) Hier mußten wir die Harmonie pag. 14. i) etwas ausdehnen, um die Ordnung herzustellen, damit der folgende Sinn richtig würde, und nicht im halben Schlage einträte.

Dieser Satz pag. 14. k) ist noch nicht so abscheulich im Eingange als er erst verunstaltet wird, wenn im Solo zu den verschiedenen Harmonien pag. 16. i) k) worin es und g Wohlklänge sind, das f l) unaufhörlich anhält. Wir haben deswegen für das letztere Viertel des Schlagges durchaus F zum Hauptklange pag. 15. m) gewählt, und, damit nicht n) C der Hauptklang scheinen könne: so deutet die zur Siebenten beige-fügte Vierte schon deutlich an, daß das obere b



nicht zum C die Siebente, sondern zum Hauptflange F die Elfte sei.

Es dienet daher zur sicheren Regel, daß, wenn ein Ton liegen bleiben solle, entweder der erste oder fünfte Ton der Hauptflang sei, und wenn auch der dritte Ton in dieser Würde einmal auftritt: so erlaubt es doch die Tonfolge nicht, daß entweder ein anderer Ton ohne Beleidigung des Ohrs beständig anhalte, oder der dritte öfters komme.

Um nicht eckelhaft zu werden: so haben wir pag. 14. l) die unnöthige Wiederholungen ausgelassen, die oben Plätze aber mit der Mittelstimme ausgefüllt. pag. 15. o).

Pag. 14. m) Diese trockene Art zu schließen, wird jetziger Zeit nach durchgängig im Kirchenstile beibehalten, im Opernstile aber sind wir schon am süßen Geschmack gewöhnt.

Pag. 14. m) Dieses Zwischenspiel litt sowohl am Gesange als der Zusammenstimmung, und hiedurch wird die Verbesserung pag. 15. p) unentbehrlich.

Hier verräth sich Pergolesens komische Oper *la ferva Padrona*; denn diese lächerliche und Sou-brettenmäßige Wiederholung entfernt sich vom traurigen Kirchenstile zu weit. Wir haben daher für schicklich erachtet, statt der viermaligen niederträch-



trächtigen Wiederholung pag. 16. m) n) o) p) die zwei naifen Schläge pag. 17. i) zwischen den Vollstimmigen k) so einzuschalten, daß hiedurch weder das komische den Pracht herunter setzen, noch das Prachtige dem freudigen Ausdrucke Einhalt thun könne.

Daß pag. 17. k) der Satz so vollstimmig ausfällt, rührt daher; weil erstens für die Singstimmen kleine Siebenten als weit entfernte harmonische Abkömmlinge, zweitens die feindlichsten (41 42, 43 §. Tonsekt.) und daher mannigfaltigsten Töne (9. §. Tonw.) aus der ganzen Zusammenstimmung gezogen sind.

Pag. 17. l) In der obern Stimm sowohl als in der untern sind die Töne b und es. Um die eckelhafte Folge zweier Achten zu bedecken, haben wir den Baß in widriger Bewegung gesetzt.

Hier ist der Fall, wo die allenthalben so sehr gepriesene widrige Bewegung ihre Wirkung hervorbringt. Man mißkennt den Werth nicht, aber unsere Tonschule wird nicht aufhören gegen jene unrichtige Lehrart zu eifern, wo man von nichts als verbotenen Quinten und Oktaven, dann von den Bewegungen spricht; weil man erst muß buchstabiren lernen, eh man schreibe. Die verbotene Quinten und Oktaven sind nichts, als



eine eckelhafte Folge und Lage der vollkommensten und ersten Wohlklänge. Soll nun diese Lage vermieden werden: so muß man vorher erst wissen was Wohlklänge seien. Das ist, man muß vorher lernen die Töne kennen, sie zusammensetzen, eh ihre Folge kennen als die Lage, in welcher sie folgen, für verdrüssig könnte angegeben werden.

Schlimm genug für unsere bisherige Tonschüler, daß man von der äusseren Auszierung eines Hauses sprache, eh man das innere Gebäude einsehen lernte.



Vom zwölften Versett.

In einem ganzen Versett die nämliche und in jeden Schläge fast dieselbige Bewegung mit der mannigfaltigsten Ausweichung sicher durchzuführen, ist ein so schweres Unternehmen, daß ohne Eracht der seltenen Natursgaben Pergolesen unmöglich wäre, es ohne nachstehende wissenschaftliche Gründe zu Stand zu bringen.

Das Aug und Ohr kommen in sehr vielen Stufen mit einander überein. Gleichwie, wenn man eine feurige Rohl im Ringel geschwind herumdrehet, das getäuschte Aug nicht mehr die abgetrennte Bewegung wahrnimmt, sondern glaubt einen aneinander häng-



hängenden feurigen Zirkel zu sehen; so glaubt auch das Ohr eine Zusammenstimmung mehrerer im nämlichen Augenblicke ertönenden Klängen zugleich zu hören, wenn sie schon einander aber geschwinde nachfolgen.

Die un widersprechliche Erfahrung bestätigt diese Gründe, und daher muß man in deren Anwendung z. B. pag. 18. i) die Bewegung immer so setzen, daß, wenn sie zusammen gehöret würden, weder ein Fehler gegen die Harmonie, noch gegen die Lage einschleiche.

Je genauer die Theilung der Harmonie eingerichtet ist, desto angenehmer wird sie dem Ohre. Der Niederschlag hat ohnedem mehr Kraft, als der Aufschlag, und der erste Ton unterscheidet sich schon hinlänglich vom fünften. Deswegen haben wir pag. 19. i) dem dritten Viertel die Harmonie des fünften Tons angewiesen, und die Unterhaltungsebene beigefügt. Dieses durfte Pergolese nicht wagen, wenn er auch daran gedacht hätte; weil er erstens eine geringe Kenntniß von den Vorschlägen, und zweitens nicht die mindeste von der Dreizehnte besaß: folglich in beiden Fällen straucheln mußte, ob dieser oder jener Ton zu einer gewissen Harmonie, die wir nur vermittelst des Hauptklanges übersehen, könne angewen-



det werden. Dieses F. pag. 19. k) kann für einen ausgeschriebenen Vorschlag sowohl als für einen Uebelflang gelten; denn im langsamen Zeitmaße ist ein Achtel zur Vorbereitung hinreichend.

In unserer Verbesserung pag. 19. l) bleibt bei der begleitenden Stimme die Siebente weg. Wir suchen, daß, so viel als möglich ist, das erste und zweite Viertel einander gleichen. In diesem Falle aber wäre 1) die Siebente zu stark erhoben worden, und 2) hätten zwei Stimmen nacheinander den nämlichen Uebelflang aufgelöst. Beides ist dem Gehöre sehr unangenehm. Wenn es eine Entfernung von acht Tönen war: so bekäme dieser Satz die Benennung zweier heimlichen Achten.

Pag. m) b kann hier wieder als ein Vorschlag und als ein Uebelflang betrachtet werden. Daß das der zweiten Geige schadet in beiden Fällen nicht. Aber die Vorurtheile, daß die Vierte bald ein Wohlklang, bald ein Uebelflang sei, und daß mit ihr als einer mißkannten Elften die Dritte nicht könne verbunden werden, hat uns gar oft im flüßigen Satze geschadet und unnütze Vangigkeiten eingeflößt. Den Beweis hievon giebt pag. k) die begleitende Stimm, worin Pergolese um den vermeintlichen Mislaut des wohlbereiteten angeschlagenen

genen



genen und aufgelösten Uebelflangles zu vermeiden
 1) eine große Siebente e zu F; 1) 2) eine Neunte g zu F frei angeschlagen, 3) lauter Fünfterverhältnisse m) n) o) p) q) nacheinander folgen lassen und 4) seiner eignen Bezieserung l) zuwidergehandelt.

Man könnte zwar einwenden, daß die große Siebente sowohl als Neunte k) im vorigen Viertel schon wäre mit verbunden gewesen. Dieses aber ist nicht genug, denn zur Vorbereitung wird jederzeit und ohne Ausnahme erfordert, daß dieselbige Stimm den Uebelflang vorher als Wohlklang habe eintreten lassen. (61. §. Conseq.) Befragen wir nur das natürliche Ohr, wie ihm die folgenden Sätze gefallen?

Pag. 18. F. 2.

Pag. 19. n) Diese Bewegung besteht nur aus zwei geltenden Tönen, und einem Zwischenflange.

Die Siebente as löst sich ordentlich in das g auf. Der Zwischenklang trägt hiezu viel bei, daß die Bewegung weder springend, noch gleichförmig, sondern mannigfaltig werde, und dabei immer einfach bleibe. Diese Art kommt uns noch öfters gut zu statten pag. 19. u) v) und rechtfertiget sich hiedurch dem Ohre, daß sie nicht als mangelhaft den Platz einnehme, sondern eben das bewirke



te, was die erblassende Farben neben den dick aufgetragenen dem Auge zu thun pflegen. Die Anmerkung aber, daß von einem dreistimmigen Sätze zu einem einzigen Tone der Abfall zu groß sey, kann wohl hier pag 18. r) angebracht werden, an einem Orte, wo die drei Wohlklänge unentbehrlich sind.

Die Harmonie wird eben sowohl durch die Mannigfaltigkeit weniger unharmonischen Tönen, als durch den Zusammenfluß aller Wohlklängen vollstimmig. Ein Uebelflang liegt zum Grunde, und dadurch wird nur die Erhöhung der Leidenschaft, nicht aber eine Mattigkeit ausgedrückt. Also war es sehr ungereimt, bei einem solchen vollstimmigen Sätze, die Begleitung schwach zu lassen.

Pergolese hatte zum Unglück keine Einsicht von Hauptklängen. Er war schüchtern, solche Töne mit wissenschaftlicher Freiheit beizufügen, die ihm übelklingend schienen, und wußte nicht, daß im Faß eine Umwendung, und folglich die Ursache aller hiezu dissonirenden Wohlklängen läge. Es wird hiedurch jene Aussage bestätigt, die in der Vorrede der kurpfälzischen Tonschule vorkam, nämlich, daß ein blinder Praktiker dem Ruse der getreuen Natur mit wankendem Schritte gehorche, und strauchle, wenn er im Erlaife wandelt.



Pag. 18. s) Es folgen hier wieder lauter Fünftenverhältnisse nacheinander, und das Gehör muß beleidiget werden.

Pag. 19. o) Wir haben Noten statt den Vorschlägen p) q) gesetzt und Verzögerungen angebracht.

Pag. 18. u) Dieses Viertel hält als ein Zwischenklang zu lang an; will man es aber zur Harmonie rechnen: so ist es eine übelklingende Siebente des zweiten Tones B in der Leiter des harten As, welche ohne Vorbereitung nicht eintreten kann.

(23. §. Conto.)

Pag. 19. r) Hier könnte man doppelten Unstand finden 1) daß in Begleitung der zwei Fünften nacheinander folgen f zu b

des zu g

2) daß das des die Siebente zum Es in der Grundstimme, welches schon mit der Harmonie des vorigen Schlages verbunden war, nicht so gelegt worden, als wenn sie von der nämlichen Stimme vorbereitet wäre.

Pag. 19. fig. 2. oder fig. 3.

Hierauf geben wir eine zweifache Antwort. Erstens kann es nicht für fehlerhaft angesehen werden, wenn zwei Sätze nacheinander folgen, worin



eine Stimm von der andern nur zweimal und zwar eine Fünfte von verschiedener Eigenschaft, wie hier, bekömmt; denn die erste ist groß, die zweite klein. Wir haben aber jene Sätze bei Pergolesen ausgemustert, wo entweder drei, vier auch fünf dem Gehöre zum Eckel hintereinander fortschritten, oder gar gleiche Fünften wie G zu C, C zu F pag. 18. t) waren. Der zweite Entwurf, daß nämlich die Siebente vorbereitet sein müsse, findet hier nicht statt; weil im dritten Viertel kein es vernommen wird, und deswegen der siebente Ton G, mit seiner kleinen Dritten und kleinen Fünften des der Hauptklang (unsere Bezieserung ausgenommen) wohl seyn kann. Da nun das zweite Viertel dem ersten; das dritte dem fünften gleich geworden; so äußert sich noch ein anderer Vortheil; nämlich, daß diese zwei folgenden Schläge den zwei vorhergehenden völlig ähnlich sind. Hiedurch wird die Einheit mit der Mannigfaltigkeit verbunden. Die Einheit herrscht in der Bewegung; die Mannigfaltigkeit hat in der abwechselnden Harmonie ihren Sitz.

Pag. 19. x) Der Ton As ist ein zurückgehaltener Zwischenklang, und dauert etwas länger an, um die Gleichheit des Gesanges beim Contralt mit jenem des Soprans beizubehalten.



Pag. 18. Die Bewegung fängt hier sowohl beim ersten y) als zweiten Viertel z) mit dem Bass im Einflange an, und sie wird noch unerträglich dadurch, daß keine Harmonie hier anhält, der ganze Schlag leer wird, und diese zwei Achten dem Gehöre zum Eckel hervorragen. Ferner ist Pergolese hier auch aus dem ordentlichen Gelaise gewichen; denn er ließ die Bewegung hinauf zu, und, nicht wie sie im ganzen Versett fort dauern sollte, hinunter zu fortschreiten. Wir haben diesem Fehler pag. 19. x) abgeholfen, ohne das Einfache aus dem Gesichte zu verlihren. Zudem war auch unser sorgfältigstes Bestreben, auf eine ungezwungene und fließende Art die begleitende Stimm in der gleichen Bewegung stäts zu erhalten.

Der Contralt schlägt die Elfte b vom Hauptflange F pag. 18 x) so platt an, daß auch das ungebildetste Ohr unsere Verbesserung pag. 19. t) wird billigen müssen.

Die Uebellänge sollten immer und besonders bei den Singstimmen mit Bindungen erscheinen: also leidet die Harmonie. Die Solostimmen dürfen keine trockene Noten abstoßen: folglich verliert der Gesang. Wenn aber der Contralt wie pag. 19. t) vom a ins f zurück als in einen harmonischen

schen



ſchen Zuſatz ſpringt; das b als einen Wohlklang anſchlägt und als einen Uebeltklang anhält; dem Worte gloria noch einen Nachdruck anbringt; ſo glauben wir von der ſtolzen Eigenliebe frei zu ſeyn, wenn wir uns unterſtanden haben, Pergoleſens Satz zu verbessern.

Pag. 18. v) Dieſer Schlag iſt ohne einer ſingenden oder anhaltenden Stimme bloß begleitend, und deſwegen gar zu leer: es wird alſo nicht unſchicklich ſeyn, ein Geſang pag. 19 y) das ſich auf den Eingang beziehet, einzuschalten.

Pag. 18. ii) Man ſollte vermuthen c ſei zu all den obern Harmonien wohlklingend; weil es immer anhält. Dieſer Satz iſt weder dem Ohre noch irgendwo zu rechtfertigen; denn nebst den verſchiedenen Hauptklängen, dem H mit der verminderten Siebente kk); dem B mit der kleinen Dritten ll); dem G mit der kleinen Fünften mm) bleibt das C in der Grundstimme wohlklingend, und daſſelbige c wird im Contralt als ein Uebeltklang nn) angebracht. Der kleinen Fehlern nicht zu gedenken, die von ſich ſelbſten ins Aug und beſchwerlich dem Ohre fallen.

Pag. 19. W) Hier mußte eine ſolche Bewegung angebracht werden, wenn man anderſt die Reinigkeit der Harmonie erhalten ſollte. Sie fällt
des



bestwegen doch nicht leer aus. Der Ton F wird hinlänglich erhoben; denn der durchschneidende Hauptklang H und die verminderte Dritte zum Grunde lassen sich nicht bedecken.

Pag. 19. z) Wir haben mit Vorbedacht jedes Viertel der begleitenden Stimm abwechselnd gesetzt; weil die nämliche Harmonie anhält, wodurch es im niedrigen Falle zu matt geworden wäre.

Pag. 19. s) Das Zeichen eines Haltes muß bei den Singstimmen sowohl über der Not, als der Pause; bei den Geigen aber nur über der Pause stehen, aus folgenden Ursachen. Hätten die Geigen auf dem ersten Viertel einen Halt: so könnte das Feine, nämlich das Erhöhen und Abfallen der Singstimmen nicht so deutlich vernommen werden, als wenn sie schweigen. Hätten aber die Singstimmen auf der Pause nicht auch einen Halt so würden sie glauben, die Geigen schlugen im Aufschlage vor. Also um die Singstimmen deutlich zu vernehmen, und den Instrumentenchor vereint mit eintreten zu lassen: so müste auf die angezeigte Art verfahren werden.

Ob der Ausdruck, welcher vom Sterben quando corpus morietur, im nämlichen Gelaise zur himmlischen Freude, paradisi gloria, unverändert
fort



fortschreitet, zu billigen ist, wollen wir nicht untersuchen, sondern begnügen uns aus bisher erwähnten Gründen all unsere vorgenommene Verbesserungen hinreichend gerechtfertiget zu haben.

Es wird zu gegenwärtigen Versette nicht un- eigentlich seyn, daß die Geigen Dämpfer aufstecken, und die Bassisten mit den Fingern die Saiten kneippen, statt mit dem Bogen zu streichen.

Das Gesang der zwei Singstimmen ist durch die zweite Geige und Bratsche unterstützt; das Gesang der ersten Geige aber im Vor- Nach- und Zwischenspiele vermittelst der um acht Töne erniedrigten Bratsche, die einem Fagotte gleicht, erhoben worden.





Von den Voglerischen Claviersonaten,
die in den ersten Lieferungen des zweiten
Jahrgangs enthalten sind.

Kann Vogler auch leicht fürs Clavier setzen? —
So fragen diejenigen Leute, die unsern Meister ge-
hört, oder seine ersten gestochenen Trio's gesehen haben.

Freilich, wenn der Tonlehrer alle ausgebrei-
tetste Harmonienkenntniß, die in seinen Fantasten
hervorraget, auch in die Kleinigkeiten von Tonstü-
cken für Liebhaber verstecken wollte: so müste man
vorher Kapellmeister und dann Clavierspieler wer-
den; erst die Summe der Harmonik müste durch-
gedacht seyn, und dann käme man erst zu den
Klingstücken.

Allein, jeder fluggewohnte Geist sollte sich auch
auf die gemeine Atmosphäre herunterlassen können.

Wer sich vorstellt, daß bei Bekanntmachung
der Claviertrios eines ersten Stücks, ein Kapell-
meister auf Neuheiten der Uebung, auf Eigenthum
des Vortrags, auf seltene Singbarkeit der Bindun-
gen vorzüglich habe denken müssen, und daß seine
Stücke, im Fingersaße die leichtesten, nur durch un-
vorgesehene Wendungen der Tonfolge schwer werden,
der hat obiges Räthsel schon aufgelöst, und dabei ein-
anders, warum im Gegentheile, solcher monotoni-
schen



schen Tonsejern alltägliche Schmierereien so leicht verstanden, so flüchtig nachgespielt, und von unbedeutenden Fingern (von Herz oder Kopf ist hier keine Rede) so sehr geschätzt werden.

Die erste Sonate aus dem G

Die zweite aus dem B

Das erste Stück der dritten aus dem C

sind mittelmäßig;

Die vierte aus dem F

Die fünfte aus dem D

sehr leicht;

Das letzte Stück von der dritten

und die sechste Sonate, (die eine Fantasie vorstellt) sind schwer.

Der Vortrag bei allen Sonaten erheischt eine solide Applikatur, eine zu Bindungen gewöhnte Hand; weil das Clavier nicht zum Hackbrette abgewürdigt, sondern in die Reihe der Singstimmen erhoben werden soll.

Alle 6 Sonaten sind selbstständig: die willkürliche Begleitung aber der Geige, die nur ein Meister von Gesängen beifügen konnte, wird durch ihre eigne Charakteristik bedeutend.

Es ist nun nicht mehr nöthig, tactweise Zergliederungen unsern eifrigen Lesern vorzulegen. Sie werden die Absicht und das eigene jeder errathen können, wenn sie vorgetragen — gehörig vorgetragen und angehört werden.



F r a g e.

Was ist Genie — was musikalisches Genie?

Wie eine neue Völkertwanderung (aber nur im Felde der schönen Künste; denn den anderen Auszug hindern vielleicht die Kanonen) müssen wir den schwärmerischen Einfall der sogenannten schönen Geister und Genien in unserem gastfreien Vaterlande ansehen.

Wie die starken Geister die Religionsgrundsätze niederreißen wollen, so drohen die schönen Geister den Wissenschaften den Umsturz: nämlich jene, die sich mit Gewalt in das Heiligthum ohne vorhergegangenen Beruf eindringen; denn wer ein schöner Geist ist, wer es durch innerlichen Drang wird, vergißt lange darauf, daß er durch eigene Forderungen der Selbstliebe erst auf das Etikettmäßige Prädikat eines schönen Geistes Anspruch mache. Wer von Genie den ganzen Tag spricht, ist selber keines, das sagen wir und Rousseau mit uns.

Ein Genie muß einen Keim zu etwas gewisses, einen innerlichen Antrieb in sich fühlen, diesen Keim durch eine Aufnehmlichkeit solcher Dinge,



die ihm sein Beruf bestimmt, äußern. Gleichsam blind nach etwas langen, wie ein Kind sich anklammern, und im ersten Versuche mehr als mittelmäßig sich verhalten: dann löst sich mit Wahrheit sagen, dieser Mensch ist Genie, besitzt Fähigkeit zu diesem Amt, zu dieser schönen Kunst, ist würdig, daß man an ihn Bildung wende, ihn richtig leite, und sein Talent weiter — bis zur Vervollkommenung bringe.

Leute, die sich durch nachlässige Kleidung, durch ungefügte kühne Aufführung, ohne einigem Anstande in Gesellschaften, oder mit anderem tollen Zeug, als Sonderlinge darstellen, lenken die Aufmerksamkeit der unbedeutenden Zuschauer auf diesem Erdenfloße um so ehender auf sich, als sie auf allen Menschenverstand und Mutterwitz feierlich Verzicht thaten, und für irdische Seltenheiten oder gar Gottheiten frei von allem gesellschaftlichem Zwang oder menschlicher Nachgebsamkeit wollten angesehen sein. Und das ist die Beschreibung der Genies, die auf der Trödelbude der Marktschreier aufgetreten sind. Wir wollen als Zongelehrte und tonwissenschaftlich Betrachtende uns eben so wenig mit der allgemeinen Bestimmung des Begriffs Genie aufhalten, als es der Mühe werth sein möchte, über die bekannte Aufgabe, was das Schöne

ne



ne sei, Worte zu wechseln, und gehen zu unserer eignen Sphäre, ins Reich der Töne, der Verhältnisse der Klänge, der Wirkung ihrer Kombinationen über.

Wer nicht tanzen lernen kann, wem das metrische Gefühl fehlt, eine Kadenz, einen Schluß, einen abgemessenen Schluß mit den Füßen zu machen, wird auch nie im Takt singen oder spielen lernen.

Die Festigkeit des Takts wird erlernt, aber das Gefühl nie oder mit unendlich schwerer Mühe errungen. Die Festigkeit des Takts hat statt, wenn mehrere Stimmen zusammen wirken, wo eine der andern z. B. in Fugen, Canonen, abstrakten Sätzen gleichsam zuwider zu handeln sucht, wenn die Einschnitte des Gesanges wegbleiben, von der Zergliederung des Ganzen in Theile keine Spur sich finden läßt, nicht nach dem Gehöre, sondern wie taub nach der Vorschrift und nach dem Gesichte des Taktgebers fortgeföhren wird — diese Festigkeit wird bloß durch Übung, diese Steifigkeit, Unwandelbarkeit nur im Zusammenstoßen widriger Gesänge angewöhnt. Leute von dieser Art, Mechaniker haben, vor dem Pferde, das in den Fabriken herumgeht, ästhetisch gesprochen, doch gewiß wenig zum Voraus.



Kinder also, die bei jeder Tanzmelodie, es mag grader oder Trippeltakt sein, gleich mitfühlen, mit dem Tänzer oder Spieler sympathisiren, auch eine, wenigstens dunkle Aeußerung des Vergnügens, von sich spühren lassen, verrathen wenigstens schon, daß sie metrisch und taktmäßig Verse machen oder singen lernen können.

So giebt es viele, die in ihrer zarten Jugend, ohne zu wissen, was Caesur oder Abschnitt, Einschnitt u. d. sei, in Hüssen richtige Verse geschmiedet haben.

Das ist die erste Stufe: der erste Probierstein.

Wenn das Kind von einem Kirchengesange zu paar Versen die Melodie in dem Gedächtnisse behält, vielleicht Lieder, oder gar das erstemal als es sie höret, nachsingen kann, wenn es ferner auch Zierathen oder noch vortreflicher, künstlich modulirende Sätze auswendig merkt, dann sind wir auf der zweiten Stufe.

Nun beobachte man den Zögling, wie er fortschreitet, man schneide ihm den Weg ab, auswendig zu spielen, und die Noten zu vernachlässigen, ob die Finger geläufig gehen (denn nicht jedes musikalische Genie oder sehr selten ist für mehrere, Instrumente, weil die musikalisch praktische Polyhistorn keines recht spielen) ob die Brust und die

Be-



Beschaffenheit des Körpers die unentbehrliche Anstrengung zum Singen vertragen könne.

Die dritte Stufe hier ist der Vortrag, ob er mit Feuer, mit Empfindung betrieben werde. Die Feinheit sollte man anfänglich gar nicht fordern; denn meistens werden nach einer soliden Zurechtweisung die größten Meister aus solchen Zöglingen, die in ihrer Jugend aus übermäßiger aufbrausender Hitze mit dem Kopfe an die Wand gerennet sind.

Eines ist noch übrig — die vierte Stufe. Bisher blieb es noch beim Nachempfinden. Es kommt also darauf an, ob der junge Mensch auch eigene Erfindungskraft von sich blicken lasse, ob er Schöpfer sein wolle (*l'Esprit createur*) oder er wenigstens paar neue Schläge, eine glücklichere Wendung herausbringe, oder eine besondere Charakteristik annehme. Dann ist es der Fall, daß man auf seine Ausbildung alles Geld und alle Zeit verwende. Dann ist es der Fall, daß man ihn leite, die großen Meisterstücke wohl zu genießen, richtig zu verdauen, sie selbst zu zergliedern, nachzuahmen, daß man ihn ins *studium criticum*, das Tonwissenschaft, Tonsehkunst und Aesthetik miteinander verbindet, einführe; die Verhältnisse der Töne: ihre Lage, Wirkung und Folge auseinandersehe, nicht aber wie einen Modeträger



nach Paris, so ohne Kenntniß, ohne Grundsätze, ohne vorhergegangene Tonschule nach Italien schicke, um paar neue Operetten herauszubringen, und mit den fremden Federn paar Jahre zu prangen, wie es leider zu oft geschieht, daß sie von der Reise gleich den Boten, müder entkräfteter, schwächer zurückkommen.

(ancora i bauli viaggiono: auch die Coffres reisen)

Bist du also Genie, musikalisches Genie, so lerne, arbeite, höre, mache deinem Vaterlande Ehre, gründe dich auf Systeme, schreibe Meisterstücke, zergliedere Musiken, um auch deinen Nachkömmlingen nützlich zu sein. — Bist du kein Genie: so schreibe Bücher vom Genie, bereichere die Krämer mit Makulatur, wenn du doch nicht ruhen kannst, und werde — musikalischer Recensent!





Von den Zwischenspielen
zu
Shakespears Meisterstück
Hamlet.

Das Vorspiel, der musikalische Eingang, die Overture zur Tragödie Hamlet stellte, wie wir sehr weitläufig in einer gewissen und mehr zur Rechtfertigung unsers Meisters vortheilhaft geendigten Controverse erwiesen haben, die ganze Begebenheit vor. Die Entreakts müssen nur den Zuschauer durch eine bedeutende musikalische Sprache in derselbigen Fassung erhalten

Deswegen wurden nicht wenige Zuschauer der sprechenden Sinfonie Hamlet außer der Vorstellung betrogen, da sie glaubten, daß zur Schilderung der Lage des Hamlet, die in 4 Hauptgemälden bestehet, eben die vier Entreakts oder Zwischenspiele bestimmt wären: nein; diese halten sich nur an den Hauptstof. Das Mannigfaltige, das die äußerste Traurigkeit, verbunden mit einem Wahnsinne, so glücklich, mit einem so treffenden Pinsel malt, kömt nur einmal vor.

Das erste Zwischenspiel führt nur das schwermüthige Thema der Sinfonie aus: es erscheinet



nicht mehr im Vortrage, sondern weitläufiger, das Thema ist nun vollendeter.

Das zweite Zwischenspiel ist sehr traurig im zweiten Theile, überhaupt aber doch, in tragischer Sprache, schmeichelhaft, Hofnung athmend, wie dann bei dem abermaligen Eintritte des Hauptfahes und zweiten Theiles, wenn das Orchester nicht ganz oder wenigstens die erste Violine von a len vorgetragen, von h ins b stufenmäßig zu sinken, abzufallen, und zu rutschen im Stande ist, der erste Geiger diesen unharmonischen vom Aristoxen mit \dagger bezeichneten Stufengang allein vermitteln muß.

Das dritte Zwischenspiel ist täuschender, als die vorigen, das Gemüth wird beruhiget, und von traurigen Erwartungen abgestimmt, allein

Das vierte Zwischenspiel verkettet das schwermüthige Andenken eines erschienenen Geistes mit der traurigsten Ahndung der doppelten Rache an der Ehebrecherinn und dem gewaltthätigen ungerechten Usurpator des durch Mord erzwungenen Reiches.

Liebhaber von Tand, deren Gemüthsbewegung nichts als Hüpfen lüsterner Füße ist, können gleichwohl gähnen: ein Umkreis von einer Stunde und der Umfang einer partheiischen Hof-
faba-



Kabale faffet kein Stück, wenigstens kann er ein Stück von dieser Art nicht verschlucken.

Der Beifall vom Hessischen, Badischen, Nassauischen Hofe möchte vielleicht als Bollwerk gegen die Reider angesehen werden: nein; das Selbstgefühl gilt wider tausend Zeugen, und wir sind bereit, die Kritiker dieser Zwischenspiele, wie andere mehr mit offenen Armen zu bewillkommen, und mit eben der Schande zurück und zurecht zu weisen.



Von den Clavier-Variationen

des Herrn Enßlin und Herrn Classen.

Das Thema ist sehr einfach, gefällig, die Variationen abwechselnd, für den achten Fingersatz geschrieben, und machen dem Herrn Enßlin, der nicht den mündlichen, eigentlich nur schriftlichen Beistand unsers Tonlehrers genießen kann, viele Ehre.

Die Welt wird in der Folge an ihm sehen, wie man entfernt von einem Meister, die Tonschriften mit Vortheile auch außer dem Kreise von hundert Mitbuhlern und thätigen Rivalen benutzen



könne. Der musikalischen Akademie von Belyar sei dieser glückliche Versuch als das erste Opfer geweiht.

Herr Glaffen spielt mit sehr viel jugendlichem Feuer, liest, und brennt, fühlt und ahmt nach. Eine Probe von seiner Spielart und eigenem Satze sind die aus dem G im dritten Jahrgange enthaltene Variationen fürs Clavier.

Sich selbst überlassen, bloß durch Nachahmung, ästhetische Sympathie, und warmen Mitgefühl der in unseren Betrachtungen erforschten Wahrheiten tritt auch

eine

Reichsfreifräulein

Caroline von Brandenstein

in Ludwigsburg

als

T o n s e t z e r i n

auf.

Wir würden ihre Bescheidenheit beleidigen, wenn wir ihre Verdienste in der Dichtkunst hergehen, und aus der gesetzten Claviersonate auf
die



die Zukunft schliesen wollten. Vielleicht war unser Stil ihrer unwürdig; weil sie viel schöner schreibt, und zugleich richtiger, als wir malen könnten, empfindet.*)



Von der Arie
aus
Goethens Erwin und Elmire,
die
Herr Verazi
ein Tonschüler von Mannheim
Mit Gesang begleitet hat.

Ein munterer feuriger Tonschüler ist es, der unter andern Werken seiner Mitbühlern auch hier eine Arie bekannt macht, die aus dem ganzen Stück Erwin und Elmire vielleicht deswegen her-
aus-

*) Corinna von Theben, Tochter des Argeloborus und Mordidis Schülerin, eine berühmte Tonkünstlerin und Dichterin, soll den Pindar selbst übertroffen, und fünfmal den Sieg in den musikalischen Wettspielen zu Augustus Zeiten nach Tacitus und Suetonius erobert haben.



ausgezogen worden, weil hlerin der Beistand unseres Meisters geltender war.

Die Singstimme findet hier viel fließendes, leichtes. Das Gesang quillt als eine ungekünstelte Sprache von harmonischen Herzen, und so geläufig das Gesang scheint: so kräftig sind die begleitenden Stimmen.

Freilich würde mancher strenger Kunstrichter die Abweichung in die weiche Tonart der Tonseinheit vom harten G widersprechend angeben, wenn nicht die Wirkung dafür bürgte, daß auch die Freiheiten, wenn sie das gemeine Belaise verlassen, manchesmal zur Ueberraschung unendlich mehr beitragen, als der steife Gang in den stolischen Hallen.

Also läßt ein wissenschaftliches System auch Freiheiten zu, (dörste einer unserer Antagonisten ausrufen,) wenn die überschrittenen Geseze der Natur die Natur verschönern helfen? Würde man aber mehr, was rednerische Digression war, (antworten wir im gleichen Ton,) wenn keine Redekunst uns den planmäßigen Gang gelehret hätte?



Wer hätte nun Digressionen beschreiben können, (fragen wir weiter) wenn in der Consequenz am Ende nicht so genau der Bezug auf den Hauptton oder überhaupt die Tonscheinheit war bestimmt worden?

Die verschiedene Tempo's, das eigene dem Ausdruck entsprechende Zeitmaß, Licht und Farben, Melodie und Harmonie, Gesang und Begleitung in vorliegender Arie lassen uns von diesem erfindungsreichen Genie, wenn seine stufenmäßige Ausbildung eben so fortschreitet, auch mehrere herrliche Erzeugungen, Meisterstücke und überhaupt alle diejenige Früchten erwarten, die ein ergiebiger Baum in einem guten Erdreiche vermittlest sorgfältiger Wartung jemals hat hervorbringen können.



Von den zwei komischen Balletten im Clavierauszuge.

Auch eine komische Musik — eine Musik zum Tanzen, entflieht nicht dem scharfsichtigen Auge unsers Tongelehrten — der wissenschaftliche Grundsatz: anf das weite Feld der Töne, der jezo hüpfen



fenden Schäferinnen und Jägerinnen, jezo am Feuer erbraunten Schmiedten — mit derselbigen Sicherheit verbreitet.

Ob die schwarzen Jungen den Blasbalg in Bewegung setzen, oder die listigen Fasnaren d. i. die Jagdtöne zum Angriffe die Signale geben, ist immer das nämliche für den Aesthetiker. Wir machen hier beide Schilderungen mit einer bunten Absicht gemein, bunten — wegen ihren vielfältigen Nutzen und Gebrauch — einfachsten — wegen ihrer einzigen und stäten Bestimmtheit, um alles gemeinnütziges immer unter das Gebiet einer olympischen, metaphysischen, ästhetisch mathematischen Herrschaft zu schmiegen.

Wer leicht, wer schwer spielen will, wer komisch unterhalten, seriously belehrt zu seyn wünschet, wer nachdenken und empfinden, anhören und geredet werden — zur Befriedigung seiner Erwartung sich gewählt hat, wird nicht leer gelassen. Nur muß er, in einer so mannigfaltigen Gallerie, wo viele, andersgesinnte ihre Weide finden, nicht alle Speisen nach seinem Gaumen beurtheilen.



Die Sammlung von kleinen Stückchen (Re-
 ceuil des Airs de Ballet) die mit dem raschen
 Tone A anfängt und schließt, hat einmal zu ei-
 ner pantemimischen Unterhaltung, wo Schäfer
 und Jägerinnen, Jäger und Schäferinnen zusam-
 men kamen (Le Rendez-vous de Chasse) dienen
 müssen; die andern, die aus dem wenig helleren
 F anfängt, und ebenmäßig schließt, dunkle, rosthige
 Schilderungen enthält, kettete an einander den
 Vorgang zwischen einem alten Schmidt und seiner
 eifersüchtigen, Ball fochenden Schmiedtin.

Wir wollen unsern Zuhörern eben so wenig,
 als den Lesern wiederholtermassen alles mehr vor-
 lauen: sie verlohren das Vergnügen, es selbst zu
 durchdenken und zu fühlen. Unsere bisherigen Be-
 trachtungen enthielten schon so viel charakterisches
 daß niemand mehr Anstand finden wird, einzelnen
 Pinselstrichen ihre eigene dem Stof entsprechende
 Richtung zu geben.

Spielt nun mit Ausdruck sanfte Damen. Ur-
 theilet mit Gründen tiefdenkende Aesthetiker.

Euer Spiel sei Charakteristik!

Euer Urtheil Empfindung!

Und unser Meister lächelt, daß Töne spre-
 chen, und Harmoniker denken!

B e t r a c h t u n g e n
 der
Mannheimer Sonderschule.
Dritten Jahrganges
 zweite Hälfte,
 siebente, achte und neunte Lieferung
 für
 den 15
 Christ. Wintermonat u. Hornung
 1780. 1781.

B e i s p i e l
 einer gründlichen und gemeinnützigen
m u s i k a l i s c h e n R e c e n s i o n
 über
 des Herrn Kirnberger
K u n s t
 des reinen Gesanges in der Musik.



Wer recensiren will, muß das vorliegende Werk wohl einsehen, und darauf bedacht sein, daß seine Zusammenhaltung des Werkes mit den Gegenständen dem Leser, wo nicht schon nützlich sei, doch Stoff zu weiterm Nachsinnen, zu ferneren Entdeckungen reiche.

Ist seine Recension gründlich, aber im beissenden Stile abgefaßt: so erweckt sie Verbitterung; ist sie gelassen, aber unrichtig: so stiftet sie Verwirrung; ist sie aber dumm und lästernd, wie jene des Berliner Recensenten, der auf die Aufgabe und Preisfrage des Mannheimer Classischen Tonschriftstellers schon 2 Jahre schändlich erstummet: so entweicht sie den Gegenstand, und es muß, wie der Basilist durch die Vorhaltung eines Spiegels, so auch der Recensent mit der Bekanntmachung seiner schimpflichen Lästerworte erlegt werden.

Eine ganz andere Absicht ist gegenwärtiger Beurtheilung Quelle. Die Tonschule soll hierinn das meiste gewinnen. Verschiedener Meinungen aufnehmlich, hat sie die Wahl das Beste von jeder herauszusaugen: sieht Beispiele und Grundsätze; vielleicht sind hier die Grundsätze unkräftig, dort die Beispiele unzulänglich, und so wird einmal der
Schü.



Schüler aus zwei Systemen ein drittes combiniren können.

Es geschieht dem Verfasser kein Unrecht, wenn wir mit Bescheidenheit die Gründe vorlegen; warum wir nicht ihm beifallen können. Er hat immer Verdienste, und sollte er keine andere haben, als daß sein Werk einer gemeinnützigen Beurtheilung zum Grunde gelegen sei: so hat er nicht umsonst gelebt.

Herr Rirnberger hat seinem Werke einen vierstimmigen Canon, der noch geschlossen ist (Canone chiuso) fig. 1. vorgesetzt, gleich als wollte er sagen: bleibet weg ihr Kunstrichter, ihr elenden Kritiker, die ihr nur in der Verachtung und Mißhandlung anderer arbeitsamen Köpfe euern Ruf sucht — bleibt weg; quält euch aber der stolze Zucker eines kritischen Witzlings — seht da, heißt Mühe auf — untersucht die erste Seite — löset den Canon auf — das scheinbar unbedeutende Gesang soll eine vierstimmige Harmonie ausmachen — eine Harmonie, die in gewissem Betrachte mehr Mühe kostet, als eine vierstimmige Fuge.

Laßt uns also diese Aufgabe untersuchen; die Untersuchung wird gewiß den Conschulen mehr nugen, als die ganze Recension von einem Jahr-



gange der Berliner Litteratur und Theater-Zeitung.

Ein Canon ist nichts als eine strenge Nachahmung, wenn die folgende Stimm von der vorhergehenden die Befolgung aufs äußerste treibt; man braucht keine besondre Regel zu wissen, genug, daß kein Mißlaut in die Harmonie einschleiche, und daß die Nachahmung richtig sei. Je mehr Stimmen der Canon hat, desto ungleich mehr erschwert sich die Befolgung. Wenn man den Canon z. B. mit vier Stimmen gesetzt hat, so daß er deutlich, offen daliegt, wie die Italiäner sich ausdrücken: Canone aperto, dann pflegt man der Uebung zu gefallen, nur eine Stimm, die die andern leitet, hinzuschreiben, und er schlieset sich in eine Zeile ein; (Canone chiuso.) bemerkt man nicht die Eintritte mit kleinen Zeichen bei der Hauptstimme und dabei die Art der Nachfolgung nicht, wie mit den alten Benennungen Canone in Diapente Diapason &c. so wird hieraus ein Aenigma, wie auf der ersten Seite, wo Canon a 4. con Basso Continuo, halb Discant. Schlüssel mit 6 ben, halb Bass-Schlüssel mit 6 Kreuzen oben C unten C, 60. 45. und umgewandt 87 79 steht.

Wir wissen, daß die harte Tonarten Fis und Ges, mit 6 Kreuzen oder b vorgezeichnet, die
näm.



nämlichen Tasten auf dem Claviere sind; ob nun der Distant mit der Dritten zum Ges anfängt, und der Baß mit dem Hauptton Fis auftritt, macht uns noch nicht irre.

Da der Canon im obern Gesange viele Tassen hat, so mußte um diese Augenmusik etwas erträglicher zu machen, ein beständig laufender Baß gewählt werden; denn dieser läßt von andern Stimmen keine Nachahmung zu.

Ein Canon, der seinen vorgeschriebenen endlichen Schluß hat, heißt Canone finito; dieser aber geht immer ohne Ende fort, wenn jede Stimme, nachdem sie einmal am bestimmten Orte eingetreten ist, wieder von vornen anfängt, und heißt Canone infinito; doch wiederholt der Baß nur vom zweiten Schlage seine Bewegung, und die scheinbaren anderthalb Schläge lassen sich nur einmal hören. Daß im Baß C Allabreve Takt und im Gesange C ganzer Takt vorgeschrieben ist, zeigt an, wie der Baß in halber Geltung zum Distant zu setzen sei; denn der Baß fängt mit zwei Viertel an, der Distant nur mit einem, und jene zwei Viertel werden zu diesem, wie zwei Achtel behandelt.

Die unten beigefügte Verhältnisse 45, 48, 60, 64, kommen in unsrer Leiter den Tönen h c e f zu;



es erhellet also, daß der Ton e anfangen, und h antworten, dann (umgewendet aber) c vorgehen und f folgen müsse; man lese nur die Worte nach, und beobachte, gemäß dem Sinne: Wir irren u. wie 1) der Alt mit dem Tone e, 60 anfangen,

2) der Distant mit dem Tone h, 45 antworten;

Dann das Gesang umgewendet werde, und hiebei

3) der Bass mit dem Tone c, 48 vorgehe,

4) der Tenor mit dem Tone f, 64 folge: und siehe die Auflösung wird klar. fig. 2.

Wir wünschten aber, daß diejenigen, die musikalische Bücher schreiben wollen, nicht unter hieroglyphischen Bedeutungen nur leere Geheimnisse verbergen, sondern nützliche Entdeckungen zur Erleichterung der Praktik mittheilen möchten.

Nun nähern wir uns dem ersten Theil seines Buchs. Die Bemerkung der Tonleiter mit doppelten Brüchen:

$\frac{8}{9}$ $\frac{4}{5}$
C D E (S. 4.) u. dgl. ist weder antiquarisch richtig, noch deutlich; denn 1) wußten die Alten, die mit dem unsrigen H angefangen hatten, gar nichts von den wahren Verhältnissen des großen oder kleinen ganzen Tones: noch weniger stellten sie



ste ursprünglich Vergleiche mit dem arithmetischen und harmonischen Ebenmase an, um die dritte Zahl zu finden. 2) Ist es äusserst verwirrt, in doppelten Brüchen eine Reihe von Tönen zu betrachten, da $\frac{3}{4}$ vor $\frac{4}{5}$, und S. 25. eine Umwendung vor der Wurzelzahl steht; denn $\frac{3}{4}$ bezieht sich auf $\frac{2}{3}$. Die Wirkung der doppelten Brüche kann nirgends leichter als auf dem Boglerischen Tonmase gesehen und gehört werden.

Die harmonische und arithmetische Theilungen darf man wohl entbehren, weil sich alles durch die Regel von Dreien beweisen läßt. Wer eine historische Kenntniß von dem Anwachs der Tonreihen und Leitern sucht, wird in der ächten Herleitung der Ton Systeme von 2000 Jahren her, bei Gelegenheit der Mannheimer Abfertigung des Berliner Pasquillanten hinlänglich befriedigt werden.

Zweckwidrig fällt eine Anleitung aus, die ohne jemals zu bestimmen, wo die Tonleiter herrühre, tausend Combinationen von verworrenen Ziffern beifügt, wie cis dis, S. 9.

$$\begin{array}{r} 123 \\ 135 \end{array} \quad \begin{array}{r} 64 \\ 75 \end{array}$$

Eine mathematische Lehrart, wie doch eine solche sein sollte, setzt die einfachen Grundsätze zuerst, und leitet hiervon die mannichfaltigste Folgen,



Combinationen, Progressionen u. dgl. mehr ab; allein hier ist das Gegentheil. Lauter Hirngespinnste von Tönen, die sich nie vernehmen lassen, eingebildete Intervallen, die auf die Praktik nicht den mindesten Bezug haben, schröcken den Tonschüler schon längst ab, bis er erst an der 23. S. den Einklang und die Wohlklänge kennen lerne.

Sehr unrecht glaubt Herr Verfasser S. 28. ein Beispiel der 7 und 9 zu setzen: Er sagt selbst, daß die Vorhalte in die nächste Consonanzen übergehen; wenn aber die Consonanzen die Harmonie von D vorstellen: so sind auch jene Vorhalte zum D die Uebelklänge, und folglich die 11 und 9. fig. 3.

Herr Verfasser spricht S. 30. schon von der fehlerhaften Austheilung der Stimmen, eh wir noch wissen, was Harmonien sind: wie gründlich wird in unserm Schulbuche die eckelhafte Lage der eckelhaften Folge der Harmonien nachgesetzt und untergeordnet? Auch vermischt er die Dissonanzen und Vorhalte miteinander, die doch Tab. XX. der kurbayrischen Tonschule so deutlich gesondert sind.

Die Zahl der drei Dreiklänge
des harten, des weichen, des verminderten

C e g

A c e

H d f

ist



ist falsch; denn, stehen die Dreiklänge zum Beispiele da, daß man hiemit anfangen und schließen könne, so schickt sich der dritte nicht dazu; soßen sie aber nur als Töne der Felter betrachtet werden: wo bleibt derjenige C e gis, oder jener H dis f, den er selbst Tab. II. der 33. S. mit der 7, gesetzt hat. Hier S. 33. Tab. III. a) 5. Schlag, ist die Bezifferung unrichtig; denn die Elfte geht der Neunte nach: sie sollte also entweder die 11 dabei oder 4 ober der Neunte haben, f. 4. im siebenten Schlage wird das h ein purer Vorschlag, als eine in die Höhe sich auflösende Siebente betrachtet: f. 5. dieß streitet gegen alle Regeln der Auflösung, und so sind alle große Siebenten mißhandelt.

S. 33. Tab. III. b) im vierten Schlage ist die Bezifferung undeutlich und verwirrt:

Die Sechste, die liegen bleibt, ist von der ganzen Harmonie der Hauptklang: wie kann nun dieser mitten unter die Uebellänge kommen?

Den Fehler siehe f. 6, die Verbesserung f. 7.

Herr Verfasser setzt keine getreue Umwendungen, oben steht

d		wenn das E in dem Bass	d		
g		kommen soll: so entsteht	g		
e			c		
C		folgende Umwendung	E: des		
				5	wegen



wegen sollte S. 33. Tab. III. b) im dritten Schlage

nicht $\begin{smallmatrix} 7 & 6 \end{smallmatrix}$ sondern $\begin{smallmatrix} 7 & 6 \\ 6 & \end{smallmatrix}$ stehen

wie f. 8. wie f. 9.

Wenn von der nämlichen Harmonie das G in Baß kommen soll: so darf bei weitem nicht wie c) im dritten Schlage $\begin{smallmatrix} 6 & - \\ 5 & 4 \end{smallmatrix}$ sondern es muß $\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 6 & \\ 4 & \end{smallmatrix}$ gesetzt werden.

Auf dieselbige Art finden sich unfehlbare Fehler vor: bei manchen Umwendungen fehlt der Baß, Töne sind willkürlich verändert; Fehler gegen die Auflösung; gegen die wahre Schreibart; Unvollständigkeit in den Sätzen stoßen augenblicklich Tab. III und IV auf; das wenige, was Gutes hierin vorkommt, aber noch viel mehr, und in der natürlichsten Ordnung zeigt unsere Tabelle der Tonwissenschaft 34 S.

Sonsten ist die Sprache auch undeutlich, warum steht

statt	{	der erste Ton	{	Tonica
		der fünfte Ton		Oberdominante
		der vierte Ton		Unterdominante
		ein halber Ton		Semitonium? ic.

Die Vierte als eine Umwendung ist mit der Fünfte eins, und Wohlklang, jene scheinbare Vierte aber,



aber, die als die wahre Elfte mit dem Hauptflange selbst eintritt, ist ein Uebelflang.

Dieses ist die reinste Wahrheit, diese aber zu mißkennen, hält sich Hr. Verfasser von der 51 bis 59 Seite auf. Siehe f. 12.

Diejenigen Beispiele, die Hr. Verfasser an der 51. Seite den Tonschülern zur Nachahmung gibt, wollen wir lieber zur Warnung hersetzen, f. 13, und f. 14 die Verbesserung des Gesangs.

Bekannt ist, daß der ungleiche Takt aus zwei Theilen bestehe, worin auf den ersten Theil zwei Viertel kommen, und der andere Theil nur ein Viertel erhält, also muß geschmackwidrig ein Satz ausfallen, wenn der Niederschlag eine Note bekommt, und das letzte Viertel vom Niederschlage mit dem einen Viertel des Aufschlages vereinbart werden: lege man lieber in denselbigen Schlag die 6 Achtel, wie unsere Verbesserung zeigt, und so dienet das letzte Achtel zu Vereinigung des Gesanges, wie das Portamento.

Von dem zweiten fehlerhaften Beispiele f. 15 zu sprechen, so wissen wir gar nicht, was das E im zweiten Schlage bedeuten soll: gehört es zur Harmonie: so ist es eine ohne Vorbereitung angeschlagene übel klingende kleine Siebente zum Fis; betrachtet man es als einen Zwischenklang vom ersten



ften und dritten Schläge: so ist dieser Zwischenklang von einer Dauer, die das Gehör beleidiget. In keinem aber von beiden Fällen schickt sich das eis in der oberen Stimme zum E im Bass. Im dritten Schläge hält eine übelklingende Siebente, ohne sich aufzulösen, bis in den vierten Schlag an. Welche Ungereimtheit? Entweder müssen die Gesetze der Auflösung sich nicht auf die untäuschbare Natur gründen, oder sie müssen befolgt werden.

Was Herr Verfasser hie und da von den Freheiten spricht, die er nur den Männern vom ersten Range zukommen läßt, macht unsere Musik zu einem lieben Ohngefähr; denn unser Tonlehrer, der streng zu Werke geht / hat komische Balleten und Operetten im nämlichen Systeme als seine Misere und Requiem geschrieben: wohin gehören nun seine Dispensationen?

Daß das d und h

zum B und G des Basses f. 16 schwer zu intoniren seien, wird in unserm Schulbuche bei einer andern Gelegenheit §. 59, 60. der Tonsekt. gründlicher ertviesen, als S. 60 die Kunst des reinen Sazes bestimmt; daß auch im weichen C der fünfte Ton G seine große Dritte zum entscheidenden Schlußfalle brauche, giebt Hr. Verfasser eine
unricht.



unrichtige Ursache in einem unverständlichen Vortrage an:

„ weil dadurch diese große Terz zum Samitono des Haupttones, dahin man gehen will, wird.

Jene Bezifferung S. 53 f. 17 ist keine harmonische, sondern melodische Bezifferung, die den ächten Grundsätzen der Begleitungskunst wider-

spricht: $\begin{matrix} 5 & 8 & 7 & 6 \\ 3 & 6 & 5 & 4 \\ G \end{matrix}$. Die Italiäner nennen sie Ta-

bellatura d. i. Tabellen des Gesanges, die nur diejenige sich zueignen, die eine bravura nel sonare di mano besitzen. Ungereimt aber ist es, wenn man dem Organisten Sätze anweisen will, die in Dritten so gefällig, wie die Hoboen, daher wandern.

Daß H', nach seiner Sprache, der verminderte Dreiklang S. 33. Tab. II die kleine 3, 5, 7 haben

sönne, und S. 63. $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 & \end{matrix}$ — dieser Akkord nicht der H

H., sondern G. Akkord sei, ist ein offenkundiger Widerspruch des Grundsatzes und Beispiels, eben so unrichtig, da die Akkorde D f a h, S. 68.

F a h d S. 70 nicht für die Harmonie vom f a H d sondern vom



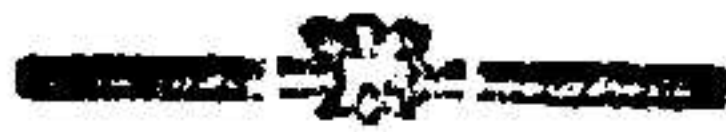
G gehalten werden, und statt dem Worte Hauptklang, jenem Klange, der in der Natur als Terzofono nicht selten mitertönt, wozu sich die andere wie die Mixtur und Sesquialtera verhalten, ein unbedeutendes Wort, Grundbaß gewählt worden.

Von Seite 60 bis 71 spricht der Herr Verfasser von Siebenten, vergißt aber dabei die zweideutige Siebente des siebenten in harter und zweiten in weicher Leiter von einander zu sündern: wir theilen also den lehrbegierigen Tonschülern die zwei kurze Begriffe mit:

7	7
5	5
Wenn 3	gr. 3 3 gr. 3
C H C richtig	und E H E beleidigend ist:

So muß die Ursach dieser verschiedenen Wirkung in dem besondern Verhältnisse dieser zwei Harmonien H liegen: diese muß derjenige nun zeigen, der sich zu einem Tonschriftsteller aufwerfen will.

Wie vielerlei die Vorbereitungen und Auflösungen sind, läßt sich in einer langen Abhandlung von 72 bis 80 S. nicht finden. Da die nämliche Dören, von strenger und freier Schreibart nach den verhältnißmäßigen Gründen der Natur urtheilen: so kann man nicht begreifen, warum von S. 80 bis 91 Unterschiede hier festgesetzt sind, die die Blätter füllen, und ohne Bestimmung bleiben: es müßte



müßte ja die Natur sich widersprechen, wenn das, was in der Oper harmoniret, in der Kirche dissonirte; denn dieselbige Regeln der Redekunst gelten im profanen Proceßsale, die auf dem heiligen Ratheder gebraucht werden. Was ein Schluß, ein Fall in einem gewissen Ton sei, wie dieser aus der Verwandtschaft entnommen werde; wie aber hiedurch der musikalische Abschnitt, die Sönderung der Perioden entspringe, könnte in einer halben Seite bündiger gesagt sein, als von S. 91 bis 103 praktische Beispiele, ohne Zusammenhang und ohne den mindesten Bezug auf eine gründliche Theorie, zu erweisen im Stande sind.

Was Hr. Verfasser mit seinen zwei Tabellen S. 106 will, (siehe f. 18.) können sich nur diejenigen einbilden, die es schon wissen, aber niemand verstehen, der es erst lernen muß.

Er will sagen, daß in einer harten Leiter	
der fünfte mit der großen	} Dritte
der sechste mit der kleinen	
der dritte mit der kleinen	
der vierte mit der großen	
der zweite mit der kleinen	



in der weichen Leiter

der fünfte mit der kleinen	}	Dritte
der dritte mit der großen		
der vierte mit der kleinen		
der sechste mit der großen		
der siebente mit der großen		

zum Haupttone die verwandtesten Töne sein: Suppleo, sagt der Aristotelische Logicus, der siebente in harter } Leiter können zu keiner Aus-
 zweite in weicher }
 weichung die Haupttöne sein; weil sie nicht die große Künfte haben, obschon Hr. Kirnberger auch diesen Dreißlang dem anderen S. 33. Tab. II. zugesellet hat; um die weitere Ausweichungen zu zeigen, steht S. 125 noch eine undeutlichere Tabelle, die wir Kürze halber übergehen. Von S. 103 bis 131 sucht man begierig eine bestimmte Zahl, wieviel Modulationen seien, wie die Ausweichung entscheidend, oder zweideutig, bei den Tonarten gemein, oder vielleicht nur der weichen eigene gefunden werde — welche Töne Schlußfälle bestreiten können — wie das Gehör zu täuschen sei — kurz — der ganze achte Abschnitt sagt mit viel — wenig.

In unsere Begleitungskunst §. 21. 22 bis 28 ist die Unrichtigkeit jener alten bezifferten Leiter hinlänglich



länglich bewiesen, die wir hier S. 127. aufgewärmt^r angetroffen haben.

Wenn man ein Stück in der harten Tonart setzt: so nimmt unter allen verwandten Tönen der fünfte am meisten den Platz ein, in den weichen aber, die unkräftig ist, muß die weibliche schwache Tonart der fünfte Ton dem dritten weichen; denn wir wissen ja, daß ein Stück im weichen A, selten das weiche E berühre; im harten C aber die längste Zeit zubringe. Also ist jene Anmerkung S. 109. unrichtig.

Wie kommen S. 137 solche Ungeheuer, die übermäßige Prime und Octave zur reinen Harmonie? F. 19.

Eben so könnte man auch verminderte Sexten und übermäßige Terzen, wie F 20. die S. 135 vom Verfasser verworfen werden, anbringen, wenn man die geltenden und unbedeutenden Töne nicht unterscheidet.

Was Hr. Verfasser von verbotenen Fortschreitungen S. 138. und von verbotenem Querstand S. 140 meldet, hat von abstrakten Sätzen auf vollständige keinen Bezug. Wie oft verfehlt der beste Orecchiante? bei mehreren combinirten Gesängen sein eigenes Gesang, und trifft in der vollstimmigen Harmonie dasjenige, was er zu Hause nicht
7. 2.



intoniren konnte? Ein Beispiel vom unharmonischen Querstande giebt die Auflösung des fehlerhaften Canons F 2. im 1 Schlag 3 Viertel zwischen dem B. C. und Diskant, VII Schlag 1 Viertel. Zwischen dem B. C. und Alt im V. Schlag 3. 4. Viertel. Zwischen dem Tenor, Baß, und Basso continuo.

Sehr fehlerhaft sind S. 140. jene Auflösungen F 21. Man lese hievon den Beweis in unserm Schulbuche nach, der Tonsezt. §. 15. 8. 41.

Ein besonderer, aber erlaubter Gang wie er S. 153 heist — mit Erlaubnis, der behagt uns gar nicht, denn er ist nicht harmonisch, F 22, seine Verbesserung im Gesange folgt F 23.

Wenn das Kunst ist, solche verzerrte Bewegungen zu finden. — Laßt uns Freigeister werden! Aber nein! Die ächte Kunst setzt die Verbesserung, womit das Gehör zufrieden ist.

S. 171 wird folgender Satz dreier Singstimmen für gut erklärt, der doch das Gehör beleidiget, und den Gründen der Verhältnisse schnurstracks widerspricht. F 24.

Wenn auch die Vierten als umgewendte Fünften dem Gehör das Eckelhafte verhehlen: so darf es doch nicht zu oft hintereinander geschehen: die Folge der Harmonie F nach jener vom G klingt gar



gar zu häßlich, und welche Tonfolge überhaupt ist diese, die die Töne der Leiter stufenweis zu Hauptklängen hat, statt daß man wenigstens manchmal hier eine schlußfallmäßige Versetzung finden sollte.

Auch müssen wir dreist gestehen, daß der sogenannte Orgelpunkt eine wahre Verwirrung sei, denn der pohlische Dudelsack leistet uns eben dieselbe Wirkung als jene unordentlich angehäuften Harmonie, die doch erhaben seyn soll, S. 178 worin Wohlklänge wie Uebelklänge in derselbigen Anwendung vorkommen F 25.

Daß a in der obern Stimme des zweiten Schlags ist ein Uebelklang, und daß A im Grunde ein Wohlklang. Es giebt Combinationen genug, die noch viel gewebener sind, als gegenwärtige, die aber den Regeln und dem natürlichen Gehöre nicht widersprechen.

Daß wir bei unsern deutschen Schriften über die Musik wie S. 148 immer von dem monotonschen Lobe von paar Landesleuten bis zum Eckel gequält werden, kommt von einer unerträglichen Partheiligkeit und äußersten Unwissenheit in der musikalischen Literatur her. Wir freuen uns, einen Sündel, Bach, in unserm Schoße erzogen zu haben. Allein, wenn man sie zum Muster von vierstimmigen Sätzen angeben will, und jene har-



monische Patriarchen in Italien zu studiren verabsäumer: so bleiben wir immerfort in der rohesten Unschicklichkeit, so, daß wir nach paar Jahrhunderte jenen großen Geistern kein einziges Meisterstück an die Seite stellen können. Jene Koräle, die von S. 181 bis 189 zum Beispiel eines vierstimmigen Sazes dienen sollen, könnte man vor ausgesetzte Zierern dem Organisten zu gefallen brauchen; denn vier wesentliche Singstimmen bekommen keine solche abgestuzte Noten, deren sich die Bratsche schämen sollte. Wir haben am andern Orte alle Meisterstücke genannt, die zur Uebung eines Tonschülers nützliche Muster abgeben, vielleicht dürfte man von unserm Meister sein Miserere mit vier Stimmen ohne Instrumenten nur mit dem Basso continuo zum Gegenstande der Betrachtung hierzu empfehlen. Auch Graun war ein sanfter Tonsezer, wenn er nicht gar ins Matze verfiel. Und Herr Verfasser hätte besser die Asche dieses großen Mannes, wie auch von Händel sollen ruhen lassen, als ein schwaches Beispiel von ihnen zum Muster wählen, welches anzeigt, wie wenig sie die Prosodie der italienischen Sprache verstanden haben.

Aus der Oper Cleopatra von Händel. f. 27. beim Worte Guerrier fällt der Accent auf die letzte Silbe, und deswegen hätte Graun im Aufschlage das



das Wort sollen eintreten lassen. Bei Handels Beispiel ist es sichtbar, wie die andern Wort verzerrt und mißhandelt worden. Es ist ganz besonders, daß in Deutschland so wenig große Meister sich finden lassen, und so doch viele Bücherschreiber, statt, daß in Italien sehr viele große Meister sind, und wenige Bücher schreiben. Wir sind auch Deutsche in Mannheim und unsere Errichtungen sind patriotisch. Wir wünschten aber, daß unsere Landsleute einmal anfangen, die ausländische Meisterstücke zu kennen, um mit Grund stolz sein zu dürfen; nicht aber, daß, wie leider! bisher geschehen, die Deutsche stolz sind um sie zu mißkennen. Zur Verdemüthigung der stolzen Deutschen, und zur Aufklärung unserer bisher unrichtigen Begriffen, muß man von S. 141. bis 243. wahrnehmen, daß Choral und eingebildeter vierstimmiger Satz mit Opern, Arien, und verbottenen Quinten, und tausend Geschickel von Canto fermo, wie Sauerteig unter dem andern Teig, vermengt worden.

Bei gegenwärtigem Beispiele S. 249. f. 28. sind, nach dem Herrn Verfasser, die beiden Töne *fis* und *a* durchgehend, weil man sonst nicht wüßte, wie hier die übermäßige Quarte in die Harmonie kömmt. Wir wissen gar wohl aus der natürlichen Tonleiter, $\frac{1}{10} \frac{1}{11} \frac{1}{12}$, warum der vierte Ton erhöht werden



kann. Hier ist C mit ^{gr. 6}gr. 4 nicht einmal in der
fl. 3

Leiter vom weichen C, sondern Fis a c es ist der siebente vom weichen G, der durch den Beitritt der großen Dritte schlußfallmäßig und der fünfte wieder zum weichen C wird. Um aber dem Herrn Verfasser einen Schlußfall vom vierten Tone Fis ins G zu zeigen, so setzen wir den eigentlichen her f. 29.

Es läßt sich in der Kürze nicht eine systematische Herleitung davon bestimmen, sondern wir müssen unsere Leser auf das Schulbuch verweisen.

Das am ersten Theil hinten angefügte Clavierstück sollte lieber den Zöglingen statt eines Beispiels des unrichtigen verzerrten Geschmacks als zum Muster dienen: nur ein einziger Schlag ist zu unserer Aufgabe hinreichend S. II. f. 30.

In einem ordentlichen Stücke, aus dem weichen H kann jemals der siebente Ton vom weichen D, Cis e g b vorkommen? — wie paßt aber jener Hauptklang A dazu? Entweder müßte kein Ton der Leiter als der fünfte Hauptklang sein können, wenn der siebente dazu unfähig: oder die 9. darf ohne Vorbereitung eintreten; beides ist widersinnig.

So weit vom ersten Theil.

Auf.



Auflösung

des sechsstimmigen Canon, der in drei
Leitstimmen dem zweiten Theile vorsteht.

Fig. 31.

Die Vorschrift dieses Canon geschah mit den drei oberen Stimmen, denen noch andere drei nachahmen sollen, und nur eine solche Nachahmung mußte errathen werden, daß die Folge der Stimmen umgekehrt sein könnte.

Viel Fleiß, aber wenig Verstand gehört dazu, einen Canon zu schreiben; nicht viel Übung, aber eine außerordentliche Gedult wird erfordert diese Räthsel aufzulösen:

Sie sehen besser aus, als sie klingen. Solche Augenmusikern thun selten gut, wenn nicht etwas verzerrtes und widernatürliches mit einschleicht. Man betrachte nur die zwei Harmonien vom letzten Achtel des zweiten, und ersten Achtels des dritten Schlages.

Wie ist es möglich, daß man dem armen Ohre solche Mißgeburten von Tönen einzufangen aufdringe? Warum soll sich aber ein fähiges Genie so viele Mühe geben, um etwas herauszustudiren (das gewiß keinem ehrlichen Manne so einfiel) das abscheulich klingt. f. 32.



Halte man lieber die fleißigen Tonschüler an, zu einem leichten, einfachen Gesange, wenn es auch nur eine Clavier-sonate wär, ein anderes zu erfinden, damit Umwendungen vorzunehmen — dann wieder ein drittes Gesang beizufügen. Diese Gesänge müssen an sich leicht und fließend, aber mit dem untersehten Hauptllange harmoniren, und so führt man ihn zum galanten und sogenannten contrapunctischen Gaze bündiger an, als wenn er des zweiten Theiles erste Abtheilung ganz auswendig lernt. Um aber die Zöglinge zu warnen, daß sie nicht mit unrichtigen Begriffen den Kopf anfüllen, und den ächten Grundsätzen ein Bollwerk setzen: so wollen wir noch erinnern daß es von jeder Ziffer nur dreierlei Gattungen gebe. Wenn aber, nach der Aussage des Herrn Verfassers S. 84.

f zu cis eine verminderte }
 c zu fis eine übermäßige } Quarte ist:

welch ist dann die kleine und große? Denn zwischen

f zu cis

und c zu fis liegt ja nur eine, nemlich

f zu c

oder fis zu cis.

Nur die schimpfliche Berliner Litteratur und Theater-Zeitung hat uns Mannheimer aufgeweckt, auch anderer Werke zu untersuchen. Es fiel noch keinem



nem ein, dem Verehrungswürdigen alten Sebastian Bach die Verdienste eines großen Organisten strittig zu machen. Daß aber Herr Kirnberger ihn zum Muster der Behandlung der Choraltonarten hersezt, darin glauben nicht wir, daß er wohl gewählt habe. Folgende gründliche Untersuchung nützt Schülern, und schonet keine Meister, S. 63.

Zwei Choräle sind hier verbessert; einer von 4 der andere von 6 Versetten; die Verbesserung ist gleich neben einem jeden fehlerhaften Versette angebracht, und unten in jeder dritten Zeile stehen die Hauptklänge, die aus der Harmonie herausgezogen sind, und wodurch man die Tonfolge am besten beurtheilen kann.

Verbesserung.

Vom ersten Vers des ersten Chorals.

Daß nach dem harten G als Hauptklang nicht das in der Leiter nah gelegene harte F in voriger Eigenschaft, und so wenig als diese zwei neben einander liegende harte Tonarten, auch das E und D die zwei weiche nicht einander folgen dürfen, erkläret die Mannheimer Tonsezkunst in systematischer Herleitung S. 46. S. 59.



Mit Beibehaltung des nämlichen Gesangs ist diese zweckwidrige Tonfolge verbessert worden, und statt den Tönen G F,

stehen jezo G C F;

statt den Tönen D E,

stehen jezo H C neben einander.

Man muß nicht für eine unnütze Orgelvorschrift ansehen, daß das nämliche g schon von einer Stimme wie vom Diskant angeschlagen da liege, und doch die andere, gleichsam der Alt sie noch einmal berühre, denn es giebt auf der Orgel ein Mittel, durch die Fegung, wozu der unmittelbar vorhergehende Ton kurz angeschneelt wird, es zu bewirken, so klingt z. B. a) wie b) und diesen Vortheil lassen sich angehende Organisten empfohlen sein!

Vom zweiten Vers.

Die Tonfolge vom harten F zum weichen E ist zu trocken, und nach vorhergehender mannichfaltiger Behandlung die Wirkung hievon viel zu platt. Um Uebellänge oder Verzögerungen anzubringen, darf man nur immer die drei Wohlflänge untersuchen, ob sie zu den folgenden Zusammenstimmungen keine Uebellänge vorbereiten können. Die beständig abwechselnde Vorbereitungen
und



und richtig getroffene Auflösungen machen, daß das verbesserte zweite Versett dem Gehör nicht überdrüssig noch matt vorkomme. Hierin ist zum Anfange statt der harten Tonart F mit bestem Erfolge die weiche Tonart A gewählt worden. Auch hier folgen drei neben einander liegende Töne, aber ohne Verleidigung des Gehörs, weil keine Tonart der andern gleicht

z. B. H hat die kleine 3 kleine 5

A — — — große 5

G hat die große 3 — —

Warum im Tone C Fis vorkommen, nämlich der vierte Ton erhöht werden könne, beweiset die Tonwissenschaft; warum er aber einen Schlußfall vorstellen darf, bestimmt die Tonsezkunst §. 20. S. 50.

Jeder Fall der Harmonik hat seine Ursach, und es ist noch nicht so weit mit uns Tongelehrten gekommen, daß wir, wie Herr Kirnberger im ersten Theile seines Buchs S. 349 anmerkt, das Fis statt Ursachen zu geben, für durchgehend ansehen müssen — für durchgehend einen Ton, der den Hauptklang der ganzen Harmonie vorstellt. Daß aber die Simplicität eines Stücks nicht von den Noten, sondern von den Hauptklängen hergeholet werde, kann man im Vergleiche beider Choralbegleitungen

Deut.



deutlich sehen, wie in den Beispielen unser^s Schul-
Buchs. Tab. XXVI.

Vom dritten Vers.

Das zweite unbedeutende Achtel h beim Tenor
im zweiten Schlage ist bloß der Bewegung und
dem Zwischenklange d im Diskant zu gefallen
dorthin gezwungen worden.

In der Verbesserung hält die Bewegung und
die ungezwungene Fortschreitung jeder einzelnen
Stimme vor sich bis zu lezt hartnäckig an: die
linke Hand springt von g zum g und hiedurch
entsteht ein sehr künstliches Geweb von zwei ein-
ander durchkreuzenden Händen.

Hier und im vierten Vers läßt sich eine ganz ver-
schiedene Behandlung derselbigen Hauptklänge
bemerken.

Vom ersten Vers des zweiten Chorals.

Zuviel und zu weit vom achten Choralgesang
entfernte Hauptklänge kommen hier vor. Nur zum
Schlusse ist cis nöthig, und das b gehört nicht
in diese Tonart. Der rohe Zwischenklang c im
Tenore beim zweiten Achtel, die zwei rauhen Zwi-
schen-



schentöne \bar{f} und \bar{d} zum zweiten Tone \bar{E} mit seiner kleinen Fünfte \bar{b} die im vorletzten Viertel ohne Vorbereitung angeschlagene Eilfte \bar{d} zum Hauptklänge \bar{A} bedarfen einer Verbesserung.

Vom zweiten Vers.

Bei gegenwärtiger Harmonie des zweiten Viertel im ersten Schlag kann das vierte Achtel \bar{f} nicht stehen. Die zwei Achtel als Hauptklänge sind sehr gedrängt. Die Verbesserung hat den Mißstand des oberen \bar{f} durch eine scheinbare Auflösung von den mittleren Stimmen gehoben und zur Abwechslung die Harmonie auch einmal ins \bar{F} geleitet. Diejenigen Zwischenklänge die zur Harmonie gerechnet werden könnten, wie das \bar{c} im Alt und \bar{e} im Bass sind freilich harmonischer, als jene, die mit einem Gegner dissonirend auftreten, wie das \bar{d} im Alt zum \bar{C} im Bass. Solche Freiheiten muß man sich nur selten erlauben.

Vom dritten Vers.

Wenn dieser Satz künstlich ist, wo das unbedeutende \bar{G} im dritten Viertel des ersten Schlages; die zum \bar{a} dissonirende Zwischenklänge beim achten Achtel; das willkürlich dem zweiten Achtel des zweiten



zweiten Schlags aufgedrungene d das Gehör beleidigen: so ist Ordnung Unwissenheit.

In der Verbesserung sind widrige Bewegungen, und die nemliche gesuchte enharmonische Fortschreitungen: sie harmoniren aber immer mit dem Hauptflange, und keine Stimm wird zur andern ein unharmonischer Querstand.

Vom vierten Vers.

Was soll wohl das zweite Achtel vom zweiten Schlage vorstellen?

Eine vierstimmige schleichenbe Bewegung bringt eben da mit bestem Erfolge die verminderte Siebente an.

Vom fünften Vers.

Es ist nicht genug, daß einzelne Gefänge an und vor sich fliesen, wenn das Ganze dabei verliert, wie beim vierten Achtel des ersten Schlages, der Tenor, beim zweiten Achtel des letzten Schlages, der Alt, beim vierten Achtel der Baß mit den andern mißlingen. Der Schlußfall vom vierten erhöhten Ton mit verminderter Dritte in den fünften zeichnet sich bei der Verbesserung durch seine ungewöhnliche Lage aus.

Vom



Vom sechsten Vers.

Die übermäßige ohne Vorbereitung frech hingeworfene Fünfte das gis zum C, und der einer andächtigen Behandlung unwürdige geile Schlußfall ins harte E bedarfen einer Verbesserung.

Hieron mögen nun die Tonliebhaber die Gründe überdenken und ihr natürliches Gehör zu Rath ziehen, ob es nicht einen traurigen Verfall der Tonkunst nach sich ziehen müsse, wenn durch falsche Muster und partheiische Empfehlungen das zarte Gefühl eines aufkeimenden Tonkünstlers gebildet werden soll.

Wir würden die Gedult unserer Leser zuviel mißbrauchen, wenn wir alle die Contrapunctischen Muster und ihre Quelle in der zweiten Abtheilung untersuchen wollten. Jene Fuge von Sebastian Bach in der Zugabe zur reinen Kunst des Nürnbergischen Sazes zergliedert, und jenes Präludium könnte uns traurig überzeugen, wie weit wir Deutsche noch von der Wahrheit entfernt sind.

Es ist freilich hart, eine solche reine unbemäntelte Wahrheit zu vernehmen, seiner Schwachheit offenkündig übersührt zu werden. Allein dies ist unvermeidlich. So lang wir nicht die irrigen, stol-



zen Vorurtheile auf den tiefsten Grund entwurzeln, bleibt uns noch ein aufkeimender guter Keim, viel weniger die Hoffnung übrig, daß wir einmal einst ein richtiges System, ein sichtbares mit unwidersprechlichen Gründen befestigtes Lehrgebäude errichten werden.

Ohne Zweifel wird das stolze Berliner Deutschland die hochtrabende gelehrte Welt, wider uns zu Feld ziehen, um ihren Zeitungs-Artikel und den Herrn Recensenten gegen diese öffentliche Beschimpfung zu rächen? — Nein — wir glauben es nicht, daß alle Antheil nehmen — Nein — wir wissen die Gutdenkenden, wenn schon in gegenwärtiger Schrift ihr Namen nicht vorkommt. Gute, liebe Landsleute, wenn euch auch unsere Beredmüthigung mißfällt: so werden doch die richtigen Grundsätze, die gründliche Beurtheilungen dieser wenigen Blätter unsern Zöglingen nützen. Mißgönnt ihnen nicht, da wir lang gestrauchelt haben, — daß sie jetzt fühlen.

Den Liebhabern vom Instrumentalischen Sage, die auch gerne die Eigenschaft des Violonzelles einsehen, und die Begleitungsart, wenn eine der Natur nach höhere Stimme zur tieferen die Grundstimmen vorstellen soll, lernen wollen, liefern wir hier ein Quartett von

Zwei



Zwei Geigen
einer Bratsche
einem Violoncell

Daß den Herrn Peter Ritter aus Mannheim, einen jungen Conser und braven Violoncellisten zum Verfasser hat.

Es hat nicht wenige gegeben, die behaupten wollten, als spiele die Bratsche mit dem Violoncelle im Einflange und mit der Violine in Achten allein es verhält sich eben im Gegentheile; denn die Violin, ihren drei tieferen Saiten nach, spielt mit der Viola im Einflange, und nur die beigefetzte tiefere Saite C sondert die Bratsche von der Geige, vermittelt aber diese zwei Instrumente, die Geige und das Violoncell, die sonst um 2 Abtheilungen von einander entfernt blieben, daß sie sich mehr vereinigen, und eine engere Harmonie (*vis unita fortior*) herausbringen können.

Das tieffte C, vom Violoncell sondert sich vom tiefften c der Geige um 2 Abtheilungen, und zwischen beiden ist das C der Bratsche.

Die Schreibart, die bei den Herrn Violoncellisten schon üblich und herkömmlich ist, wird niemand billigen können, wenn man betrachtet, daß sie Bass, Tenor, und Violinschlüssel, also drei
7. 8. C Schlüß



Schlüssel setzen, und denjenigen vernachlässigen, der doch ihrem Umfange nach der ächte und gewöhnlichste sein sollte.

Der Altschlüssel, dessen tiefste Töne etwas vor und um das a, die leere und höchste Saite des Violonzelles, herumstehen, und dann in die Höhe steigen, war der eigentliche Schlüssel, um jene Läufe auszudrücken, die auf dieser Saite, oder, wenn aufgesetzt wird, auf den zwei hohen Saiten gespielt werden. Sobald aber jemand über das zweimalgestrichene f hinauflaufen, und aus dem sehr an-

—
—
—
genehmen der Menschenstimme ähnlichen Instrumente (*che a le corde così umane*) eine Pfeife machen will: dann könnte man erst den Violinschlüssel mit Recht dazu brauchen.

Alles ist deswegen um 8 Töne zu hoch geschrieben; weil sie ihr leeres a auf dieselbige Weise ausdrücken, wie das eingestrichene a auf der Geige angedeutet wird.

In vorliegendem Quartette wird man überhaupt, besonders in dem ersten Stück aus dem weichen C, ein sehr natürliches Gesang, der Hogeninstrumenten eigene Gänge, und eine mannichfaltige fließende Harmonie bemerken — alles was einem Mannheimer Tonschüler würdig ist.



Deutsche Lieder.

Die Resignation mit Musik von Herrn Meizer.
Die Rheinfahrt mit Musik vom Tonlehrer.

So lang die Lieder nur Canzonetten, unbedeutende Melodien sind: so kitzeln sie zwar die Ohren, das Herz aber bleibt dabei unberührt. Meistens ist die gesuchte Allgemeinheit daran schuld, weil wenige unbedeutende Töne zu mehreren Strophen, zu verschiedenen Leidenschaften und zu contrastirendsten Gemälden dienen sollen.

Hier ist es der Fall nicht, daß eine monotonsche, unaccentirte, kalte Declamation, dem Gehöre aufgedrungen werde: ersteres Lied hat nur eine Strophe, allein auch diese ist glücklich gewählt; daß die nämliche majestätische Schweifung des Gesangs auf gleich bedeutende und bezugvolle Worte: ihr Götter . . . von eurer Hand, falle: das zweite Lied hat zwar vier Strophen, aber der Inhalt von allen vier Strophen ist beinaß derselbige; denn die nämliche Leidenschaft eben sowohl als das einzige Bild der schönen Aussicht auf dem Wasser halten stätß an, und die zwei letzten Verse sind sehr naiv, immer die Charakteristick einer leichten muntern Schifffahrt, da zwei Liebende froß auf dem Rheine fortsegeln, und wozu die wallende Bewegung der



Clavierstimmen in der untern Abtheilung zur Gesangstimme nicht wenig beiträgt.

Die Rheinfahrt.

Laß dich, helle Sonn', erbliken,
 Schiffe dich, du breiter Rhein,
 Heute soll dein glatter Rücken
 Unter unserm Schifchen sein,
 Da ein kühles Lüstchen wehet,
 Daß das Schifchen hurtig gehet,
 Fahr' ich und die Schäferin,
 Die ich liebe, hurtig hin.

Liebschen, glaub, die stillen Winde
 Haben sich in dich verliebt,
 Weil der Zephyr so gelinde
 Dir ein sanftes Küßchen giebt.
 Fühle, wie so sanft er wehet,
 Wie das Schifchen hurtig gehet!
 Lustig schiffen wir dahin
 Ich und meine Schäferin.

Sieh doch, Mädchen, sieh zur Seiten!
 Sieh der grünen Wiesen Plan,
 Sieh die Berge, sieh von weiten
 Jene wüsten Schlösser an!



Sieh der Hügel ihre Höhen
 Voller Büsch' und Kräuter stehen!
 Lustig schiffen wir dahin
 Ich und meine Schäferin.

Klettert, ihr vernaschten Ziegen,
 Füttert euch, ihr braunen Rüh!
 Bleib du nur im Grase liegen,
 O du weißes Wollenvieh!
 Gönnt uns diese Wasserstraße,
 Wie ich euch das Ufer lasse!
 Lustig schiffen wir dahin
 Ich und meine Schäferin!

Ung.

Unser Geschmack der nur Lieder sucht, die eine leidenschaftliche oder Gemäldenschilderung enthalten, soll den Liebhabern von abstrakten Melodien nicht aufgedrungen werden, die in der Oper sich vergnügen können, ohne das Buch zu lesen, oder die Worte zu verstehen: wir meinen nur, daß Lieder ohne Bedeutung einer Tapete in einem Bauernhause gleichen, die ein Tüncher gezeichnet, und lediglich die Absicht hat, den Platz einzunehmen, aber dabei nicht wenig beiträgt, das Zimmer zu verdunkeln.



Von den Fugen

im Stabat Mater ihrer Verbesserung
und neu unternommenen vierstimmigen
Ausarbeitung.

Ghe wir die Beurtheilung und Verbesserung des achten und dreizehnten Versettes vom Pergolese vornehmen, so muß erst die Bestimmung und Erklärung des sogenannten Contrapunctischen Stils vorausgehen.

Wie sich die gebundene Schreibart zur freien verhält: eben so verhält sich unser sogenannter Contrapunctischer Stil zum übrigen. Gleichwie die Verse einem ungebildeten Ohre selten gefallen: so muß man auch von der Sicherheit, der Ordnung, der mannigfaltigen Einheit, die bloß in der Fuge ihren wahren Sitz hat, sich Einsicht erwerben, eh die Ergözung Platz finde.

Das Wort Contrapunct kommt daher, daß die Alten, statt unsern dergleichen mehr kennbaren Noten, sich nur der Puncte bedienet haben. Das Wort Contra aber zeigt die erste Lehrart an, wie die Tonschüler sind angewiesen worden.

Nämlich, eh man die jezo weit übersehende Kenntniß von den Hauptklängen hatte, eh man
im



im Stande war, alle mögliche Harmonien auf die einfachste Wurzelharmonie der Dritte und Fünfte zurückzuleiten, mußte man gleichfalls die Umwandlungen.

Man wußte daher nicht, daß z. B. ein c sei, ob c in der Höhe oder in der Tiefe stehe, und daß e hiezu immer wohlklinge: obschon im ersten Falle das c zum tieferen e eine Sechste; im zweiten aber e zum tieferen c eine Dritte vorstellt.

Man glaubte ferner, daß man einem angehenden Zöglinge keineswegs die Art lehren könne, ein Gesang zu erfinden, dasselbe fort- und auszuführen; weil dieses bloß nur für eine seltene Erscheinung der vorzüglich von Gott gesegneten Talenten und der in der Praktik bejahrter Greisen gehalten wurde. Folglich wählte man die gewöhnlichen Kirchen Gesänge, den Canto fermo, zum Leitfaden, zum Gesetze aber, die wandelbarsten Beobachtungen. Dann mußte der Schüler einen Punct gegen einen andern Punct, eine Note gegen eine andere schon vorgeschriebene Note (*nota contra notam*) setzen. Wie blind es hiebei zugegangen, zeigen die auf diesem sandigen Boden schon zum Theil eingestürzten, theils noch schwankenden Lehrgebäude; und beweiset nicht nur der schlechte Fortgang der in Schweiß entkräfteten großen Talenten; sondern



bestätigen die ungeschmackte Schreibarten der überstudirten Confezer.

Davon rühren die verderblichen Vorurtheile her, daß es hieß: wer Theorie besitzt, kann weder mit Geschmack noch etwas gefälliges auf die Welt bringen; wer aber mit seinen Tonstücken schmeichelt, muß von den Regeln abgehen. Hievon entstanden die allen philosophischen Ohren eckelhaften Widersprüche, daß z. B. die Vierte ein Wohl- und ein Uebelklang sein könne, daß man sich im weichen E des Kreuzes entschlagen dürfe, daß die übermäßige Sechste ein Uebelklang und gar unaussprechlich sei, die im Grunde betrachtet der Hauptklang und Wurzelton von den Wohlklängen in eben demselbigen Accorde ist, und tausend dergleichen irrige Sätze, ja Irrgärten für alle die jungen Anfänger.

Es ist aber nur zu bewundern, daß in einem erleuchteten Jahrhunderte, wie das jezige ist, man nicht einmal anfängt, systematischen Gründen beizutreten, worin man den Schüler lehre, alle mögliche Wohl- und Uebelklänge und Umwendungen selbst finden; alle Schluffälle, und das angenehme sowohl als unangenehme der Tonfolge, der Ausweichungen bestimme; dann ihn leite ein Gesang zu erfinden, wozu die Regeln unserer Tonkunst am getreuesten anführen werden.



Ist er weniger glücklich in einer Erfindung, und fällt es ihm zu schwer: so setze man ihm einen Bass zu einem kleinen Menuet, und lasse ihn den Hauptklang zu jedem Tone suchen, und hievon den Bass bejiseren, dann aus der Bejieserung ein nakendes Gesang herausziehen. Man bekleide das Gesang mit Vorschlägen und puze es mit Zwischenklängen aus; man stelle es scheinbarer vor, vermittels der Bewegung: und dann zeige man ihm, wie der zweite Theil beizufügen sei, in welche Töne er ausweichen dürfe, wie eine harmonische Verhältniß in Ansehung der Noten, der Töne, des Einfachen und Mannigfaltigen müsse erzielet werden.

Ist der Schüler einmal soweit gekommen, daß er ein einziges Gesang wohl erfunden, hiezu einen tauglichen Bass gesetzt, auch schon einen Vorgesamt von der Ausführung sich erworben habe: so lasse man ihn zu dem Gesange eine andere Stimme beifügen.

Er darf hier weder die Regeln der Tonseztunst, noch das natürliche des Gesanges aus dem Gesichte verliehren. Geräth das zweite Gesang: so kann er auch das Dritte beifügen; dann folgt die Kenntniß der vierstimmigen Harmonien.



Von der vierstimmigen Instrumental-Musik muß er erst zum Saze von vier Singstimmen schreiten. Hierbei werden sich neuerdings tausend Schwierigkeiten äußern, wie der Text unter die Noten zu legen sei, wie die Wörter können versetzt werden, ohne daß der Sinn leide, wie man die Wörter so einrichte, damit der Werth der Noten bei verschiedenen Stimmen verschieden sich äußere, daß eine Mannigfaltigkeit herrsche, wenn eine Stimm wenig Noten, die andere mehr Bewegung bekommt; eine Stimm auf einem Ton ruhe, wobei die andere fortschreit; oder Uebelklänge aufhält, wozu die erstere mit Wohlklängen frei eintreten kann.

Unser auf diese Art gebildete Schüler weiß nun die Kunst alle mögliche Harmonien auf ihre Hauptklänge zurückzuleiten, er weiß auch vier Gesänge unter dem nämlichen Hauptklange miteinander zu verbinden, und dies sind schon alle erforderliche Eigenschaften zur Fuge, die wir kurz ins Helle setzen wollen.

Nichts ist prächtiger und den geheiligten Stiebögen gemäßer als eine Fuge; denn dies ist ein bündiger, ein gesetzter Vortrag, der alle Zuhörer mit kaltem Schauer zu überfallen im Stande ist, und gleichwie der mächtige Befehl eines unumschränkt.



schränktherrschenden Gebieters im Trauerspiele erst da Zentnerschwer auffällt, wenn er in gebundener Rede erscheint: Iso wird auch ein Gesang erst majestätisch, wenn es mit einem gewissen Silbenmaß der Harmonie, der Lage u. s. w. in herrlicher Ordnung daher wandert.

Es ist also unmöglich, die Fuge in der Kirche zu missen: so ungereimt es wäre, sie wieder auf die Schaubühne zurückzuberufen; weil erstlich eine instrumentalische Fuge keine Wirkung macht, und zweitens der Opernstil mit dem Kirchenstil zu sehr übereinfäme. Wie rührend ist nicht ein andächtig gesetzt, und abgesungener Kirchenchor? Wie abgeschmackt käme er aber heraus, wenn er von Instrumenten vorgetragen würde? Auch blasende Instrumente können wachsen und abnehmen, so gut als die singenden, aber die Aussprach der Wörter, der hiedurch allein zu bestimmende Ausdruck der Sinne kann nur die Herzen erweichen, die Seele aber bald dahin, ja außer sich selbst versetzen. Wenn nun ein Chor ohne Wörter, oder dessen trockener instrumentalischer Vortrag ohne Eindruck und Kraft ist: was soll nun ein gelehrter Chor, eine Fuge, eine prosodisch abgemessene Zusammenstimmung für Wirkung thun?



Welchen Eindruck sollten verschiedene Bewegungen aufs Herz machen? Was sollen willkürlich phantastenußige Sprünge sich für ein Recht aufs Gemüth versprechen; wenn keine einzige Bewegung durch den Anlaß kurzer oder langer Silben, lustiger oder trauriger Bilder gerechtfertiget ist? Sollte aber gar eine gesungene Fuge in die Oper eingeschaltet werden: so fehlte nun nichts mehr, als eine Betrachtung vom jüngsten Gerichte; denn diese käme allen und besonders den ungebildeten Ohren von sich selbst schon lächerlich vor.

Also bleibt die Bestimmung der Fuge für die Kirche außer allem Zweifel, die Erlernung derselben aber muß auf vorigem sicheren und systematischen Wege gesucht werden; dann, eine Not gegen eine andere setzen; sich zu den Nachahmungen gefast machen, mit den sogenannten Canonen unterhalten; sich auf die Antworten der Fuge schon besinnen, eh man noch ein bündiges instrumentalisches Quartett oder einen vernünftigen Chor von vier Singstimmen zu Stand gebracht habe; heist, Verse machen, eh man die Wortfügung verstehe.

Wenn die zweite Stimme ** etwas später das nämliche Gesang, das die erste schon vorgetragen hatte, nachholt: so nennt man es eine Nachahmung, und diese kann in allen Tonverbindungen gesche-



geschehen, wie f. r. das Beispiel von einem hier bei Hofe schon abgesungenen Kirchenstücke Agnus Dei zeigt.

Wenn solche Nachahmung durch ein verdrüßliches und unnützes Nachsinnen so lang ausgedehnet werden kann, daß endlich ein ganzer Gesang von der andern Stimme, es sei nun in welchem Tone es wolle, ohne mit der ersten einen Mißlaut zu erregen, könne nachgeholt werden: so nennt man es einen Canon.

Deren giebt es sehr verschiedene, die meisten aber in den zwei nächsten Verhältnissen der Fünfte und Achte. Man behält sogar die griechische Benennungen bei *λίανέντε διάπασον*; damit auch die Ueberschrift ihnen noch mehr Kraft beilege. Der andern unzähligen und unnöthigen Benennungen nicht zu gedenken. Eine Nachahmung, worin alle Stimmen nach geendigtem Gesange wieder anfangen können, heißt ein unendlicher Canon, *canone infinito*; wenn man aber zuletzt von der Nachahmung abgeht und einen ordentlichen Schlußfall setzt, ein endlicher Canon (*Canone finito*.)

Die Canonen können vierstimmig sein, und von einem einzigen Gesange oder von mehreren Gesängen geleitet werden. Hier folgt zum Beispiele ein
sehr



sehr einfacher, f. 2.) der sich auf der Orgel spielen läßt, f. 3.)

F. 2. Baß der Distant vorträgt, ahmt der Tenor um 8 Töne tiefer nach, der Alt nur um fünf und von ihm der Baß wieder um 8 Töne tiefer.

F. 3. Daß Gesang der ersten Geige wird von allen andern drei Stimmen um 8 Töne tiefer nachgeahmt.

Dieser Canon hält sich streng an die Vorschrift eines einzigen Gesanges. Voriger hat zwei Stimmen zu Führer, nämlich den Distant und den Alt. Dieser Führer ist kein eigentlicher Führer, weil er dem Distant schon pünktlich nachahmt; der Alt könnte aber auch ein ganz besonders Gesang haben und dann wäre es ein doppelter Canon.

Auf die nämliche Art giebt es drei- oder vierfache und achtstimmige Canonen, wenn z. B. drei oder mehrere solche Gesänge im Distant, Alt, Tenor und Baß liegen, und wenn diese auch von einem zweiten Distant, Alt, Tenor und Baß können nachgeahmt werden, ohne daß dem ersten Gesange dadurch Einhalt geschehe.

Im galanten Stile machen auch manchesmal solche Nachahmungen gute Wirkung, wenn sie ungezwungen angebracht sind, und zuweilen, von verschied-



schiedenen Instrumenten, gleichwie Flöten, Hoboen, Fagott und Geigen vorgetragen werden, f. 4.

Man muß aber sorgfältig vermeiden, daß sie nicht wie ein Keil in eine Oefnung mit Gewalt eingedrungen werden, besonders wenn man sich zum Gesetze wählt, eine Nachahmung anzubringen, wo es der Hauptklang nicht zulassen will; Denn sonst sind sie unerträglich und daher kommt es durch solche Hirnmarter und Schaumusiken, daß, wer sich in diese Schreiberei einmal vergast hat, gleichsam feierlichen Verzicht thun müsse, fürs Ohr mehr etwas schmeichelhaftes zu schreiben, sondern er sucht nur das Flug mit dieser gezwungenen Ordnung zu unterhalten, und endlich die angenommene Gewohnheit, die er nicht mehr überwinden kann, nöthigt ihn, überall diese Nachahmungen bis zum Ekel des Zuhörenden einzuzwingen.

Bekannt ist, daß das Gehör am mehresten vergnügt werde, wenn es die Tonstücke auflösen und behalten kann. Dies zu erhalten, müssen sie deutlich sein. Je mehr man nun sich Mühe giebt, die Gesänge von andern Stimmen nachahmen zu lassen, desto gebundener, desto verstrickter wird das Stück, und um so härter fällt es dem Gehöre, etwas davon zu merken.



Es ist also kein Wunder, daß dergleichen Leute, die mit dieser pedantischen und ausschweifenden, contrapunktischen Lehrart sich abgeben, nicht mehr im Stande seien, klare Sätze auf die Welt zu bringen, daß es endlich heißen mußte: wer Kunst besäße, könne nicht fürs Ohr schreiben, und wer dem Ohr schmeichelt, könne nicht künstlich setzen.

Ueberhaupt wäre es fast bei jedem Canon nothwendig, daß der Prediger auf der Kanzel vor dessen Aufführung das Volk warnte, auf allen Wohl laut zu verzeihen, und dasjenige, was dem Ohre eben wie eine Judenschule vorkömmt, für eines der künstlichsten Meisterstücke zu halten.

Wie viele Mühe geht also nicht verloren, wenn man sich statt nützlicher Beschäftigungen solche eitle Hirngespinnste zur Unterhaltung wählt.

Wie beschäftigt sich nicht mancher bei einem trocknen hingeschriebenen Gesange eines Canon, der 2, 3, 4, 5 auch mehrstimmig sein kann, dessen Nachahmung vielleicht von einer Stimme in der Fünfte, von der andern in der Achte, bei dem ersten, zweiten oder dritten Schlage geschieht, daß er den Schlüssel errathe! d. i. Welche Stimm zuerst nachahme; in welchem Schlage sie eintrete; wieviel Stimmen noch nachahmen, und in welchem Schlage sie eintreten können. Die Auflösung



sung dieser Cabala wird beim einfachen Zeitgesange (la Guida) vermittleß eines jeder Singstimme eigenen Schlüssels am bestimmten Orte ihres Eintritts f. 5. angedeutet. *) Welch unerseßlicher Zeitverlust! Ja man befriedigt sich nicht mit der einfachen Marder, es ist noch der doppelte Contrapunkt übrig, wovon keine mehr bedeutende Erklärung fann erdacht werden, als folgende: sich alle mögliche Mühe geben, um Töne zu erfinden, die dem Ohre weh thun. Und dieses geschieht auf folgende Art:

Man sucht zu einem gewählten Vortrage ein zweites Gesang, dieses aber soll nicht nur wohl-
lautend sein, wie es da steht, sondern auch leiden, daß man es um drei, und fünf, oder um zehn, um zwölf Töne höher oder tiefer schreibe. Wer nun dieses himmelftürmende Bestreben vernimmt, steht schon zur Gnüge ein, daß alle Möglichkeit übergangen werde, wo man unharmonische Grundsätze bei der Musik ins Werk zu richten trachtet. Es wäre Schade, wenn wir in Bestreitung dieser irrigen Lehrart die Zeit verlohren. Zur
Zer.

* Siehe die Auflösung des Kirnbergerschen Canons, in der Recension des Buchs: die Kunst des reinen Satzes.



Zernichtung des ganzen Altergebäudes ist schon hinreichend, wenn man folgende Zusammenstosung (nicht Zusammenstimmung) betrachtet, wo der Tenor zum Alt dasjenige (gemäß dem doppelten Contrapunkt in der Duodez) im weichen a bekömmt, was er hätte im weichen D haben sollen.

Es ist das Beispiel eines bisher noch allgemein beliebten musikalischen Schulbuches f. 6.

Der einfache Contrapunkt hieß wie f. 7.

Da nun endlich diese steilen Vorgebürge, die die schiefen Vorurtheile störrigter Köpfe zur Hinderung aufgeworfen hatten, überstiegen sind: so trifft uns die Reihe von der Fuge theoretisch und praktisch zu sprechen.

Die Fuge ist ein musikalisches Gespräch, worin der Satz, wie er von einer Stimm ist vorge tragen worden, nach und nach von allen andern wiederholet wird.

Ein Gespräch mehrerer Parthien kann nicht ohne Antwort sein, die da anfangt, wo die erstere aufgehört hat, und sich auf dasjenige bezieht, womit die erste angefangen. Die Antwort der Fuge muß in Ansehung der Harmonie und Melodie in dem Tone anfangen, worin die vorhergehende geschlossen, und schliesen im Tone, worin die erste angefangen hatte. Schloß die Antwort in einem



einem andern Tone, als die erste aufgehört hatte: so fehlte der Bezug auf das vorige. Trät die zweite Stimme in einem andern Tone ein, als die erste aufgehört hatte: so wäre es keine Antwort.

Deutlicher:

Ein Satz einer Fuge, das erste Gesang oder der Vortrag muß in einem andern Ton sich schließen, als er angefangen, sonst wäre er kein Anlaß zu einem Gespräche. Dieser Ton muß der verwandteste sein. Der verwandteste aber gemäß der Tonwissenschaft ist der fünfte: also muß der Vortrag einer Fug sich im fünften Tone schließen. Sollte nicht auch der Vortrag im vierten Tone endigen können; weil der erste sich zum vierten verhält, wie der fünfte zum ersten.

Hierauf wird mit nein geantwortet; weil, gleichwie die Verhältniß des ersten zum vierten eine Umkehrung jener vom fünften zum ersten ist, auf diese Art der Vortrag nicht vorwärts schrittete, sondern zurückwiche, und hiedurch wird neuerdings bestätigt, daß der Vortrag vom ersten Ton in den fünften fallen und schließen müsse f. 8.

Wenn hier beim ersten Schlage das F der Hauptklang sein sollte: so wäre das Gesang unrichtig ins G geleitet. Sollte aber das weiche A



der Hauptklang sein: so fieng der Vortrag mit einer Dritte an, die hiezu viel zu wenig entscheidend, zu unvollkommen ist.

Also muß C auch Hauptklang und der erste Ton sein.

Vom zweiten Schlag kann der fünfte Ton G der Hauptklang sein; weil ohnehin beim dritten das C wieder in dieser Würde erscheint.

Zur zweiten Hälfte des vierten Schlags kann D der Hauptklang sein, wenn das Fis nicht als Zwischenklang betrachtet wird.

Die Antwort auf diesen Vortrag muß anfangen im Tone, wo er geschlossen, nämlich G; und schließen im Tone, wo er angefangen, nämlich im C.

Legen wir unsere drei ersten Grundstimmen von unserer gegenwärtigen Tonleiter hieher und vergleichen wir den Umfang des Vortrags um den Umfang der Antwort zu bestimmen: so entspringt die Verhältniß einer Fünfte vom G zu C; einer Vierte vom c zu G.

Der Umfang des Vortrags wäre hier vom C zu G, also muß die Antwort im Umfange vom g zu c haften. Deswegen darf die Antwort nicht um fünf, sondern nur um vier Töne steigen, und nebst dem würde sie in das D übergehen



hen und sich in einen ganz andern Ton verirren, als worin der Vortrag von neuem wieder anfängt. f 9.

Der Harmonie also, d. i. der Uebereinstimmung der Hauptklänge und der Melodie oder der Ausschweifung des Gesangs zu gefallen, muß die Antwort auf vorigen Vortrag folgende sein: f. 10.

Sobald die Antwort festgesetzt ist: so werden die Hauptklänge des Vortrags und der Antwort in Vergleich gezogen, und dies ist die richtigste Prüfung.

Beim ersten und dritten Schlage des Vortrags ist der erste Ton C der Hauptklang,

folglich muß

beim ersten und dritten Schlage der Antwort, der

fünfte Ton G

der Hauptklang sein.

Beim zweiten Schlage des Vortrags ist der fünfte Ton G der Hauptklang; folglich muß beim zweiten Schlage der Antwort der erste Ton C der Hauptklang sein.

Nun äußert sich wegen dem vierten Schlage des Vortrags und der Antwort ein Anstand. Wenn beim Vortrage die erste Hälfte des vierten Schlages zum Hauptklange das C, die andere das D belohnt: so ist diese Uebereinstimmung der



Hauptklängen bei der Antwort unmöglich zu erhalten.

Erstens; weil es ein Fehler gegen die Tonfolge wäre, nach dem Hauptklänge G beim dritten Schlage das F, welches sich auf jenes C bezieht, eintreten zu lassen.

Zweitens; weil die Hauptklänge jener Bestimmung gemäß sich verhalten müssen, wornach wir unsere Antwort eingerichtet haben. Die Hauptklänge des Vortrages sind im Umfange von C zu G begriffen fig. 11.) also dürfen die Hauptklänge der Antwort nicht ausser dem Umfange vom G zum C schreiten f. 12) und hierin ist das F nicht begriffen.

Kein anderes Mittel bleibt uns übrig, um die Verhältnisse und Gleichheit beizubehalten, als daß der ersten Hälfte des vierten Schlages A zum Hauptklänge angewiesen und dadurch der Umfang des Vortrages erweitert werde A

G f. 13.

C

Dann kann sich auch der Umfang der Antwort verhältnismäßig ausdehnen D

C f. 14

G



Setzt man die Hauptflänge zusammen: so herrscht immer die nämliche Verhältniß.

Wie C zu G so G zu D, D zu A

Wie A zu D so D zu G, G zu C

f. 15.

Dies ist das allgemeine gründliche Verfahren des Vortrages und der Antwort in den Fugen.

f. 16.

Die Fug kann eben sowohl mit dem fünften Tone anfangen und im ersten schliesen, als im ersten anfangen und im fünften schliesen; denn der Vortrag kann Unlaß zu einer Antwort geben, wenn er auch vom fünften in ersten fällt.

Hiebei aber finden zwei nothwendige Bemerkungen statt.

1) Daß noch immer der Unterschied zwischen dem Vortrage und der Antwort fest hafte.

2) Daß der fünfte mit dem ersten, und der erste mit dem vierten niemals vermischt werden könne.

Den Unterschied zwischen einem Vortrage und der Antwort giebt uns das vorige Beispiel unserer Fuge zu erkennen.

Die Antwort ist in Ansehung der Melodie wegen ihrem viertönigen Umfange vom G zu C

weil



viel eingeschränkter, als der fünfstönige Vortrag, der sich vom C zum G ausdehnte.

Der Vortrag muß also natürlicher Weise unumschränkter sein; weil die Antwort nach dem Vortrage, nicht der Vortrag nach der Antwort eingerichtet wird.

Sogar ungebildete Ohren sollten das unge reimte wahrnehmen, wenn voriges Beispiel folgen, dermassen umgekehrt würde. f. 17.

Daß aber der fünfte Ton, wenn er im ersten schließt, nicht für den ersten, der in den vierten fällt, gehalten werden könne, muß die Tonfolge sogleich entscheiden, eh noch der Schlußfall statt finde. Zum Beispiele dient der Vortrag vom achten Versette im Stabat mater f. 18.

Es fängt mit dem d an, welches dem Gehöre als der erste Ton könnte vorkommen. Daß darauf folgende es aber entscheidet ganz deutlich, daß nicht das weiche D der erste, sondern der fünfte und das weiche G der erste Ton sei.

Wäre aber statt dem es das e gesetzt, f. 19. dann könnte man den Vortrag eines Fehlers beschuldiger und mit Recht behaupten, daß es vom ersten im vierten Tone gehe. Aus den nämlichen Gründen wäre jenes f. 20 gefehlt.



Daß aber dieses Gesang als ein Vortrag und nicht als Antwort betrachtet wird, ist die Ursach; weil die Hauptklänge bündiger gesetzt sind, als im andern Gesange.

Der Vortrag und die Antwort müssen in Ansehung der Harmonie und Melodie folgendermassen gegen einander abgeglichen werden. f. 21.

Der erste Schlag des Vortrages in der Tuge von Pergolese ist schon gesehlet. In der Melodie liegt der fünfte, in der Harmonie der erste Ton.

Wenn der Vortrag von einer Stimm im fünften Tone geschieht: so muß die Antwort im ersten Tone folgen; fängt aber die Antwort im ersten Tone an: so kann im Vortrage der erste Ton ohnmöglich der Hauptklang sein; denn der nämliche Ton kann sich nicht selbst antworten.

Wollte man auf diesen Vortrag eine schickliche Antwort in Ansehung der Harmonie setzen: so müste der fünfte Ton mit seiner Fünften der Hauptklang werden. f. 22.

Dieses aber verhindert die Tonseinheit, die auch in Rücksicht auf die Melodie unentbehrlich ist.

Also ist Pergolesens Harmonie beim ersten Schlage schon unrichtig.



Da es leichter ist bei der eigenen Arbeit über jeden Punkt, und über die stufenmäßige Ableitung eines weitesten Bezugs hinlängliche Rechenschaft zu geben: so haben wir Pergolesens Vortrag vierstimmig ausgearbeitet. Die Zergliederung dieser Fuge soll allen Tonschülern zum Beispiele dienen. Wir erklären damit nicht alle diejenigen Fugen, die von einem andern Systeme geführt worden, für unrichtig. Wenn aber unsere Gründe so ausfallen, daß manche unlautere Fugen diese Kapelle zur Prüfung nicht aushalten können, ohne ganz im Dampfe auszu lodern: so ist es unsere Schuld nicht. Der erste Lehrsatz vom Vortrage und von der Antwort war philosophisch: die Anwendung auf die Musik ist mathematisch.

Es wird in den Augen der vernünftigen Welt uns so wenig schaden, wenn wir hierüber eines Hochmuthes von Rabulisten beschuldigt werden, als es einem flatternden Schmetterlinge helfen kann, mit Verlust seiner Flügel auf dem Lichte herumzutanzten. Man muß entweder starke Gründe mit noch stärkeren überwältigen, oder — schweigen.

Pergolese bestätigt unsere Anmerkung, Tab. I. i) da er beim zweiten Eintritte des Vortrags k) auch die Harmonie des fünften Tones dem fünften Tone in der Melodie beigefellet, und der Fehler wird



wird dadurch noch merklicher, daß beim nämlichen Vortrage, der vom Bass geschieht, diejenige Melodie jetzt im D (1) auch in den andern Stimmen erscheint, wie sie vorher im G (m) vorgekommen war.

Auch kann die kleine Dritte (n) nicht dem D in der Grundstimme beigezählt werden; weil D als der fünfte Ton vom G ohne große Dritte unkenntlich ist.

Diesem Gesetze wird noch weniger Genüge geleistet, wenn auch in der letzten Hälfte die große Dritte eintritt; denn es stößt beim Wechsel der kleinen Dritte zur großen ein Zwischenklang, und es widerspricht noch ferner der allgemeinen unentbehrlichen Verhältnisse des Vortrages mit der Antwort.

So unrichtig als die Hauptlänge des ersten Schlages beim Vortrage und des ersten Schlages bei der Antwort sind: so verwirrt muß nach verbesserten Fehler der Bezug des zweiten Schlages in der Antwort auf den zweiten Schlag im Vortrage ausfallen; weil man noch sehr undeutlich vernehmen kann, was geltende Noten, was Zwischenlänge, Vor- und Nachschläge seien.

Betrachtet man im Vortrage (o) G und C als geltende Noten; a und b als die zwischen der Fünft-

ten



ten und Achten eingeschaltene Klänge; folglich das C als den Hauptklang; so muß man in der Antwort (p) ebenfalls d und g als geltende Noten; es und f als die zwischen der Fünften und Achten eingeschaltene Klänge; folglich G als den Hauptklang betrachten.

Hiebei aber entdecken wir zwei Anstände.

Erstens ist die Antwort zu trocken.; Im Umfange des Vortrages von D zu G f. 23 wird auch der Ton C begriffen; im Umfange der Antwort G zu D f. 24 findet kein A statt: folglich muß auf beide Töne, den fünften Ton D und vierten C des Vortrages das einzige G antworten. f. 25.

Zweitens sollte auch auf den Hauptklang C das G antworten: so müssen doch die Zwischenklänge gegeneinander abgeglichen werden, und entweder beim G der Zwischenklang e, oder wenn beim G das es bestehen soll, beim C auch As gesetzt werden. (Diese Verbesserung und Zusatz des e ist schon in Paris bei der gestochenen Herausgabe geschehen).

Betrachtet man das c und a im zweiten Schlage, das g und e im sechsten Schlage als Vorschläge: so hätte der zweite Schlag im Vortrage das Es allein; bei der Antwort aber der sechste Schlag das B und das G zu Hauptklängen.

Die



Die Töne b und g (o) können eben so wenig, als die Töne f und d (p) Nachschläge sein; denn hiedurch würde beim Vortrage, wenigstens in der zweiten Hälfte des zweiten Schlages das A der Hauptklang: Hierauf müßte das E antworten, und dann wäre beim zweiten Vortrage das G (q) unrichtig. (r) Diese zwei Stimmen sind sehr gezwungen, sehr gedrängt, und singen nicht schön zusammen.

(s) Hier geht Pergolese vom Contrapunktischen in den galanten Stil über. Dieses sollte niemals, besonders in einer Fuge und im Kirchenstile geschehen; es sei dann, daß ein Gesang, welches schon in der ersten Antwort oder beim zweiten Vortrage mit verbunden ware, dazu Anlaß gegeben hätte.

Der Accent, der erst auf das vierte Viertel fällt (t) ist zu hinfend und hier sehr unanständig.

Die hintereinander gar zu lang andauende Gleichförmigkeit der Hauptklänge war bei den Alten sehr üblich. Unseren nunmehr verfeinerten Ohren fällt sie viel zu beschwerlich. Das Gehör will durch Neuheiten, neue Wendungen, unerwartete Fälle getäuscht sein, und nicht Sätze vernehmen, die in einer eckelhaften Tonfolge immer so steigen, oder fallen, daß man den Ausgang schon zuvor
 wif.



wissen könne: wie ein gewisses Lied, wovon man alle dergleichen Gänge Rosalie nennt.

u) Nun kehrt er wieder zurück, und diese Bewegung bezieht sich auf jenes. (x)

(z) Das Gehör wird beleidigt, wenn die Bratsche mit der Grundstimme einflängig oder um acht Töne höher fortschreitet, an einem Orte, wo eine Stimme tiefer ist als die Bratsche; denn hierdurch wird die Pracht der Grundstimme heruntergesetzt, und entstehen wahre fehlerhafte Achten.

(ii) Dieser Vortrag ist gefehlt; denn er sollte der Tonseinheit wegen, den ganzen Schlag hindurch aus der Harmonie vom D bestehen, wie vorher.

(kk) Hier ist der Vortrag wie ein Keil in eine Oefnung eingezwungen. Er steht gut auf dem Papiere, und klingt dem Gehöre sehr übel. Solche Ungereimtheiten, die das Gehör grob beleidigen müssen, ist jeder Komponist ausgesetzt, der die Eintheilung seiner Fuge, die Verhältniß des Vortrags und der Antwort, die Uebereinstimmung der Melodie mit der Harmonie, aus Mangel der Kenntnisse der Hauptklänge, nicht planmäßig finden kann.

(ll) Diese Ausweichung vom B ins F, ob es schon der nächste Ton ist, fällt dem Gehöre sehr hart zu vertragen, es mag im Bass Es oder E sein



sein. Die obere Stimme ist von der untern immer die Zehnte, und es geht oben es vor; (mm) folgt nun e (nn): so thut es nach dem es dem Gehöre weh; folgt aber es: so wird das Ohr vom F beleidigt, daß gegen die Tonfolge fehler.

(46. §. Consequenz.)

Wir lassen diejenigen Fehler, wovon wir schon Meldung gethan haben, und (oo) jene gezwungene und gefünstelte Nachahmung eines jeglichen Gefühls zur richtigen Beurtheilung über.

Nun schreiten wir zum Zwecke, nämlich wie Vergolefs Satz (f. 27) regelmäßig, vierstimmig fort, und auszuführen sei.

Man könnte zwar noch Anstand nehmen, die letzte Silb vom Worte ardeat im Niederschlage so stark accentiret hören zu lassen; weil sie nur der Lage nach lang ist, sonst aber immer ardeat fast wie ein Daktil klinget. Allein diese Einwendung ist zu sehr gespitzt, und in einem eben nicht sehr glücklichen Silbenmaße, sind dergleichen prosodische Uebertretungen wohl zu verzeihen.

Im fünften Schlage kann zwischen dem d und b wohl noch das c eingeschaltet werden, um das Gesang zu verschönern.



Dem fünften Tone D als Hauptflange und Führer des Gesanges im Vortrage muß der erste Ton antworten. f. 28.

Dem fünften Tone vom G im Vortrage muß der fünfte Ton vom D antworten. f. 29.

Dem sechsten Tone vom G muß der sechste Ton vom D antworten. f. 30.

Dem zweiten Tone vom G muß der zweite Ton vom D antworten. f. 31.

Wenn nun die Antwort sich auf den Vortrag in Ansehung der Harmonie und Melodie vorigen Gründen gemäß beziehet: so kann man dreist zur Fort- und Ausführung schreiten; diese hiedurch sicher geprüfte Tonseinheit wird von der angenehmsten Mannigfaltigkeit niemals aus ihrer Stelle vertrieben. Das Gehör vernimmt immer mit Vergnügen, das nämliche aber verschieden. Man durchgehe die Prüfung der Fuge f. 32.

Nun trifft uns die Reihe ein zweites Gesang zu erfinden, welches die erste Stimme bekommt, wenn die zweite eintritt. Dann muß ein drittes Gesang für die erste Stimm erfunden werden, wenn die dritte eintritt, und wenn hiezu die zweite Stimm das zweite singt.

Die vier Singstimmen unterscheiden sich von einander durch Achten- und Fünftenverhältnisse, so
 zwar



zwar: daß der Alt vom Sopran, der Tenor vom Alt, der Baß vom Tenor um fünf Töne tiefer; der Tenor aber vom Sopran und der Baß vom Alt um acht Töne tiefer gemächlich singen können.

Die Antwort verhält sich fünftenmäßig zum Vortrage, der zweite Vortrag aber zum ersten achtenmäßig. Wenn man Abwechslung fodert, und bei mehr als zwei Stimmen mit doppelten Umfange nicht bestehen kann: so muß der

Alt oder Baß dem Sopran

Baß oder Alt dem Tenor.

Sopran oder Tenor dem Alt.

Tenor oder Sopran dem Baß

antworten.

Das zweite Gesang muß die Worte meum in amando Christum Deum vortragen. Dieses kann sich mit der Antwort nicht endigen; weil es unschicklich wäre, wenn, wie Pergolese setzt, auf zwei Viertel, zwei so vollständige Silben mando fielen, und die aushaltende Note auf dem Selbstlauter i beim Worte Christum zu stehen käme. Es ist daher besser, daß von zwei mageren Silben (1) in a, die zwei Viertel, von den vollständigen Silben aber mando (2) die anhaltende Noten eingenommen werden.



Da aber das zweite Gesang sich nicht mit der Antwort endigt: so kann auch das dritte Gesang nicht beim zweiten Vortrage aufhören, und hiedurch gewinnen wir zwei Vortheile.

Erstens, daß die Fuge hindurch fließender und prächtiger wird, wenn zur Zeit, da eine Stimme noch mit ihrem Gesang anhält, eine neue eintritt.

Zweitens, daß sich das dritte Gesang, ut si bi complacem, noch bei der Hälfte des zweiten Vortrags aufhält, und deswegen haben wir weder ein viertes Gesang nöthig, wodurch mehrentheils eine Unvernehmlichkeit der streitenden Parthien entsteht; noch ist im Abgange des vierten Gesanges eine zu trockene und leer ausfallende Dehnung vier Schläge lang zu besorgen.

Hier folgt ein Beispiel dreier Gesängen, wie alle Melodien dem Hauptflange zu Folge, und die Hauptklänge in der Antwort gemäß dem Bezuge auf dem Vortrag gesetzt sein müssen. f. 33. Wenn einmal dieses richtig ist: so kan man verschiedlich den Vortrag und die Antwort anbringen, wo nur immer schicklich ist. Man darf ihre Stimmen und Töne nach gegenwärtiger Zergliederung ver setzen.

Die Uenderung, womit sich die Gesänge des Vortrags und der Antwort ändern, gründen sich auf
auf



auf die bisher unterlegten Hauptklänge (3) (4) (5) (6) (7) (8) ebenfalls hier (13) (14); denn vom Hauptklänge zur fünften sind fünf Töne, und von der fünften wieder zum Hauptklänge nur vier Töne.

Das war es, daß die Alten die berühmteste harmonische und arithmetische Theilungen nicht nur der Achtenverhältnis, sondern auch jeder nur möglichen Tonverbindung einführten und unentbehrlich glaubten. Nur die erste kann noch mit unserer Sungenlehre bestehen, nämlich wenn zwischen der Hälfte und dem Viertel eine harmonische und zwischen vier und zwei eine arithmetische Mittelzahl gesetzt wird. Wie zwei zu vier, so verhält sich das Viertel zur Hälfte, wenn nun C und c für Grenzzahlen angenommen werden, so ist zwischen C c das harmonische Mittel G, das arithmetische F.

$$\begin{array}{ccccccc} \frac{1}{2} & \frac{1}{3} & \frac{1}{4} & | & 4 & 3 & 2 \\ C & G & c & & C & F & c \end{array} \text{ oder in gleichen Zahlen}$$

$$\begin{array}{cccc} 12 & 9 & 8 & 6 \\ C & F & G & c \end{array}$$

Es trägt zur Schönheit im Ganzen nicht wenig bei, wenn der Vortrag und die Antwort von zwei Stimmen schon geschehen ist, und die erste Stimme noch einmal mit dem Vortrag eintrete,



damit auch die letztere Stimmen Platz finden, ihre verschiedene Gesänge vernehmen zu lassen.

(9) (10) (11)

Aber nun ist Zeit, eine Unterhaltung dem Gehöre zu verschaffen, dadurch, daß man aus dem ordentlichen Gelaise tretz und von den vorigen Gesängen zu einer schicklichen Bewegung den Stof entnehme. Besonders wenn, gleichwie hier in der Grundstimme der Sinn deutlich ausgedrückt wird; die obere Stimmen hiezu in der angenehmsten Mannigfaltigkeit abwechseln, ohne jemal eine fremde Not einzuschalten; und endlich beim herrschenden Baß (12) das zweite und dritte Gesang hervorschimmet. (15) (16)

Nuch wir gehen in den galanten Stil über, aber anstatt fremde Gedanken einschleichen zu lassen; anstatt neue Hauptklänge mit Gewalt einzuzwingen, und anstatt mit trockener Einförmigkeit der Tonfolge dem Gehöre überlästig zu fallen: so lassen wir von zweien Stimmen, den Sopran und Contralt (17) das zweite Gesang vortragen und gleich darauf vom Tenor und Baß (18) nachahmen.

Diese Art der Unterhaltung, besonders wo zwei Schläge auch einmal leise wiederholet werden, nennen wir die Fuge fortführen; weil man dem Ge-

Ge.



Gehöre manchesmal Zeit gönnen muß sich vom charfen Nachsinnen, sich von der starken Spannung etwas zu erholen, ein wenig abzustimmen: was bei den Malern Schatten und Licht heißt :) dann folgt (19) im Tenor eine prächtige Ausführung der nämlichen Bewegung, die aus dem vierten Schlage des Vortrags entnommen ist.

Der Alt hält immer mit dem dritten und vierten Schlage des zweiten Gesanges an. Der Sopran begnügt sich mit dem vierten Schlage des dritten Gesanges eine abwechselnde Tonfolge zu befördern, die endlich ins weiche C übergeht, zu einer Zeit, da der Bass ganz unerwartet das Gehör mit dem Vortrage überraschet (20)

Der Alt hört sehr schicklich mit dem Ende des zweiten Gesanges hier auf (21)

Der Tenor hat zwar das natürliche zweite Gesang, (22), führt es aber nicht fort. Der Diskant nimmt es ihm ungezwungen ab (23) So kann der Tenor etwas ausschmausen, um seinen Eintritt kräftiger hören zu lassen.

Da beim Anfange der Fuge die tiefere Stimmen immer den höhern folgten: so lassen wir hier die tiefere vorgehen. Und hiedurch wird eine angenehme Abwechslung veranlaßt. Die Fuge könnte gleichsam in mehrere Theile eingetheilet werden



Vermittels der Ausführung (24) sind wir vom strengen Stil, der im weichen G anfieng, in den galanten aber nicht ohne genauen Bezug auf die ersten Gesänge und dabei ins harte B übergegangen.

Wenn der zweite Theil bündig anfangen soll: so muß es in der weichen Tonart geschehen. Wir verlohren sonst unsere weiche Tonart aus dem Gehör; dann wären auch die weitwendigen Ausführungen zu hitzig und zu früh angebracht.

Jezo aber, da der Vortrag zweimal und die Antwort einmal im weichen C erschienen, darf die Fug eben nicht kalt und frostig werden welches geschäh, wenn noch einmal die Antwort im weichen C wiederkäm. Nun muß das Gehör einmal von einem fremden Tone und harter Tonart erschüttert werden. Dieses geschieht hier vom Sopran im harten Es (25) da kaum der Alt einen Schlag (26) aus dem ordentlichen Gelaise getreten war.

Der Bass antwortet richtig (27) Hier folgt eine Antwort (28) auf die andere; denn, gleichwie vorher Es (27) den ersten Ton vorstellte, der in fünften fällt: so kann hier B nichts anders als der erste Ton sein, der in fünften nämlich ins F wandert.



So wird die Einheit mit der Mannigfaltigkeit in einer angenehmen Harmonie erhalten.

Dem Tone B haben wir auch zwei Antworten (28) (29) und einmal den Vortrag (30) zu kommen lassen.

Auf die scharfe Ausweichungen erscheint nun wieder etwas vom galanten Stile (31). Dieser dient bloß dazu, daß die folgende bündige Ausführung, die Schlag auf Schlag immer hitziger wird, desto contrastirender nach der sanften Bewegung auffalle.

Nun hört man zum erstenmal in seiner ganzen Größe den fünften Ton vom weichen D (32) und, so zu sagen, der dritte Theil der Fuge bringt erst das weiche D zum Vorschein. (33) Ein Vortrag auf den andern, wie vorher eine Antwort auf die andere: Nach dem Vortrage, der vom fünften Tone A ins D schließt, kann nicht die Antwort gesetzt werden, worinn das weiche D in seinem fünften Tone A ausweicht. Das A aber als erster Ton ohne Kreuz oder b war viel zu matt an diesem Ort und widerspricht der Tonsinheit, die sich immer auf den Hauptton G mit zwei b'en beziehen muß. Auch ohne dieser Rücksicht wäre es nunmehr doch einmal Zeit zum Schlusse eilen.



Gleichwie der Epilog einer wohlgefaßten Rede all dasjenige im kürzesten Vortrage einschränkt, was in der ganzen Rede weitläufig abgehandelt worden: so wiederholen wir in allen Stimmen die ersten Gesänge; aber so gedrängt, daß, wo die Hälfte kaum von einem Gesang (34) vollendet ist, schon das andere einfallt; (35) und so bündig, daß das zweite Gesang wechselsweis von verschiedenen Stimmen (36) (37) aber immer doppelt vorgetragen werde; so vollstimmig, daß jene Ausführung, die bald zwei- oder dreistimmig war, jetzt (38) mit vollem Pracht von zwei aushaltenden und zwei zugleich sich bewegenden Stimmen vernommen werde.

Man ist gewohnt in jeder Fuge ein Pedal, (Point d'Orgue) das ist den fünften Ton lang anhaltend zu vernehmen. Dieses findet nur statt, wenn der Vortrag vom fünften in ersten, und die Antwort vom ersten in fünften fällt, oder umgewandt, nicht aber hier, denn dem Hauptklange des fünften Tons D war in der Harmonie beim Vortrage der sechste Ton gefolgt. Wir haben zwar das D im Grunde aushalten lassen, nur um in den obern Stimmen noch eine Anspielung wenigstens aufs zweite Gesang zu hören. (39).



Hier fällt wieder eine enge Einschränkung und Wiederholung der ersten Sätze ein, wie vorhin im G (34) so jezo im C; was vorher der Sopran und Alt sang, das nimmt der Bass und Sopran (40) (41), was vorher der Tenor und Bass hatte, das singt jezo der Alt und Tenor (42) (43).

Die Italiener nennen diese Art Stretto.

Endlich dient das zweite Gesang zu einer vollständigen und doppelten Nachahmung. Was der Sopran und Alt (44) vorsingen, das hören wir vom Tenor und Bass (45) im folgenden Schlage getreulich wiederholen. Das der Nachahmung gemäß bei dem Tenor und Bass später eintretende Piano (46) und Zunehmungszeichen lo segno del crescendo; (47) die sich hinaufzu auflösende Siebente (48); die nach langer Bewegung majestätisch anhaltenden zwei Schlage (48) (49) ihre unerwartete aber dabei ohne Beleidigung das Gehöre überraschende Harmonien; (49) der mit Pracht sich zum Aushalten vorbereitende Bass; die bei allen, an und vor sich einfach gesetzten Stimmen im ganzen herrschende Mannigfaltigkeit; das noch dreimal und immer in verschiedenen Stimmen ungezwungen angebrachte zweite Gesang (50) (51) (52) und der überhaupt fleißig überdachte Schluß, werden dem Ge-



höre etwas vorstellen, was das Aug hier vielleicht nicht erwartet hat.

Wir glauben uns wegen der ganz vorgenommenen Verbesserung hinlänglich gerechtfertiget zu haben, wenn wir jedem unpartheischen Ohre beides: sowohl Pergolesens zweistimmiges halb contrapunktisch halb galantes Duet, als auch unsere vierstimmige Fuge zum eigenen Gefühle und hievon entstehender natürlicher Beurtheilung überlassen.





Von
D e r F u g e
 A m e n,
 in der Arbeit
 des
 Pergolese.

Da das Amen von Pergolese eben' so viel Unstände leidet, als das achte Versett: so wird das unpartheische Publikum unsere Mühe Zweifels ohne genehmigen, wenn wir gleichfalls die letzte Fuge vierstimmig fort- und ausführen.

Die Harmonien des Vortrags und der Antwort sind eben wie bei jenem fugirten Duette gestellt (1) (2)

Aus der gezwungenen Fortführung (3) und vermeintlicher Ausführung (4) läßt sich leicht errathen, daß Pergolese der Arbeit beinaß schon müd gewesen, als er zum letzten Versett kam.

Diesen Vortrag konnten wir aus zwei Ursachen nicht beibehalten. Erstens kömmt er mit dem Vortrage der vorigen Fuge zuviel überein; denn
 er



er fängt gleichfalls mit der Fünften an, hat eine ähnliche Bewegung in den andern Stimmen, und die Bindungen müßten in der Ausführung auf die selbige Art ausfallen.

Zweitens sind die Hauptklänge, die fünftenweise daher wandern und Schlußfällen gleichen, keiner Ausführung mehr fähig, da sie selbst im Anfange schon zu entscheidend sprechen. So ungeeignet, als wenn ein Schüler von seines Meisters wohlgesetzter Predigt die Schlußrede zur Einleitung seiner Predigt entlehnen wollte. Hierin kämen gewis Wahrheiten vor, aber so rasch und auffallend, daß hiedurch niemand überzeugt noch gerührt würde; weil Beweise zum Grunde lägen und Kenntnisse voraus gesetzt würden, zu deren Erklärung sich der Redner noch keine Zeit genommen hatte.

Es schickte sich also auf Pergolesens Vortrag ein gegründeter Einwurf aus der alten Philosophie *de supposito non supponente*.

Unser Satz ist aus der Mitte (8) entnommen; denn aus dem folgenden Zusammenhange selbst scheint es, als habe Pergolese diesen Satz ausführen wollen.

Wir bilden hieraus eine freie Fug der Nachahmung, (*fuga libera d'Imitazione*) um auch hievon ein thätiges Beispiel anführen zu können.

Sie



Sie gleicht den reimfreien Versen und ist manchmal noch angenehmer dem Gehöre als eine strenge Ausarbeitung, wie in unser voriger Fuge angebracht ware.

Sie wird deswegen eine freie genannt; weil die Hauptlänge des Vortrags und der Antwort in Ansehung der Harmonie und Melodie nicht die gehörige Verhältniß haben. Denn z. B. anstatt, daß dem fünften Tone (1) der erste antworten sollte: so antwortet hier der fünfte G (2) des fünften Tones C. Statt, daß hier zum fünften Tone des Vortrags (1) auch der fünfte Ton der Hauptklang sein sollte: so ist der erste Ton der Hauptklang, wie man es hier (3) wo alle vier Stimmen beisammen sind, deutlich sehen kann. Der Vortrag geschieht von zwei Stimmen zugleich, vom Diskant und Tenor.

Dieser singt fast das nämliche, aber etwas später (4) was der Diskant vorher gehabt hatte, nicht aber auf die strenge Art, und hievon (4) so, wohl als auch von der freien Antwort (2) bekommt sie den Namen: eine freie Fuge der Nachahmung.

Gleichwie es ein doppelter Vortrag ist: so antworten auch zwei Stimmen. Was der Diskant im Vortrage hatte (1), das bekommt der Alt in der Antwort (2); wie der Tenor (4) dem



Vortrage des Diskant nachahmte: so folgt eben auch dem Bass (5) die Antwort der Contraltstimme.

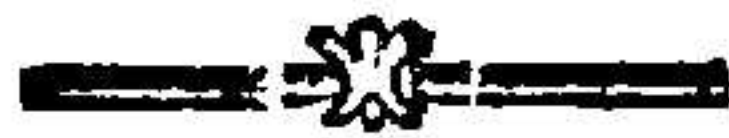
Wenn der Alt ganz getreu der Anlage des Vortrages hätte folgen sollen: so wäre hier (6) der Schlußfall bis ins weiche G gekommen. f. 1.

Es sind also mit Vorbedacht diese vier Schläge (6) bis (7) eingeschaltet worden, um auch die Antwort im sanften und ordentlichen Gelaiße zu erhalten.

Es sind zwar (8) in einem Schläge mehrere Hauptklänge, aber diese haben sich mehr durch die Lage als Harmonie eingeschlichen. Die Lage stellt eine solche widrige Bewegung vor, daß kein Zwischenklang mehr unbedeutend bleibt, und jeder Ton zu einer besondern Harmonie wieder könne gerechnet werden.

Deswegen kann man dem Organisten nicht diese Ziffer vorschreiben, sondern es ist genug, daß er zu jedem Schläge die fürnehmste Harmonien anschlage, und die letztere Hälfte des Schlages bei dergleichen verwickelten Sätzen leer lasse.

Oder besser wäre es in all dergleichen Fällen, wenn statt der Ziffern der Orgel eine gewisse Bezeichnung, wie hier geschehen, deutlich ausgesetzt würde. Dieser Tabellaturmäßiger Satz in der



Orgel könnte zur Unterstützung der Singstimme, wie in der Malerei die Grundirung auf Leinwand zur Haltung der Farben dienen. »

Auch das zweite Gesang wandert in fleisigen Nachahmungen (10) daher, wie die Antwort, und schließt sich mit fünf Schlägen, die schwerlich natürlicher sein könnten.

Der Antwort folgt das zweitemal der Vortrag, wie in allen andern Fugen.

Man durchgehe nur mit scharfsichtigem Auge den mannigfaltigsten Bezug auf den einfachen Vortrag.

- | | | |
|------|----|------|
| (2) | zu | (1) |
| (5) | zu | (4) |
| (7) | zu | (9) |
| (12) | zu | (11) |
| (3) | zu | (1) |
| (13) | zu | (4) |
| (15) | zu | (14) |
| (16) | zu | (2) |
| (17) | zu | (5) |
| (19) | zu | (18) |
| (21) | zu | (20) |
| (23) | zu | (22) |
| (24) | zu | (10) |

(25) Hier ist die kleine Dritte statt der großen (26) beigelegt worden; weil der Vortrag nicht



nicht die vier Schläge fortgeführt und hienit eine andere Ausweichung eingeschaltet hat, wie bei der Antwort aus obigen Gründen geschehen mußte.

Man vergleiche weiter

(6) zu (7)

(27) zu (18)

(28) zu (20)

(29) zu (22)

(31) zu (30)

(33) zu (32)

Bisher dauerte der Vortrag; die Antwort; der zweite Vortrag und die zweite Antwort. Es herrschte immer die weiche Tonart. Nun wird die Harte nicht wenig überraschen, wenn der Tenor statt wie vorher (34) fortzuschreiten, unvermerkt das as (35) anhält.

Der Diskant tritt hiezu im harten As frei mit einem Gesange (37) ein, das (38) vom Tenor schon im Vortrage gehört worden.

Im dritten Schläge (39) bekommt der Tenor das nämliche. Es wechseln noch ferner die zwei Stimmen mit einander ab, so zwar, daß immer eine der andern um zwei Schläge später nachfolge.

(39) zu (37)

(41) zu (40)

(43) zu (42)

Hiezu

Einteilung der Saite F auf dem Boglerischen Tonmaße

D i e S a t e m o n i f							
f^* $\frac{1}{2}$ oder $\frac{8}{13}$ oder $\frac{7}{14}$ oder $\frac{6}{12}$ oder $\frac{5}{10}$ auf dem Claviere die Achte		c^* $\frac{1}{3}$ oder $\frac{4}{12}$ auf dem Claviere die Zwölfte oder die Fünfte.		f^* $\frac{1}{4}$ oder $\frac{3}{12}$ auf dem Claviere die Fünfzehnte oder die Achte.		a^* $\frac{1}{5}$ oder $\frac{2}{10}$ auf dem Claviere die Siebenzehnte oder die große Dritte.	
				c^* $\frac{1}{5}$ oder $\frac{2}{10}$ auf dem Claviere die Neunzehnte oder die Fünfte.		es $\frac{1}{7}$ oder $\frac{2}{14}$ auf dem Claviere die Ein- und zwanzigste oder die Unt. Siebente	
						f^* $\frac{1}{8}$ oder $\frac{2}{16}$ auf dem Claviere die Zwei- und zwanzigste oder die Achte.	
						b $\frac{2}{9}$	
						f^* $\frac{2}{8}$	
						es $\frac{2}{7}$	
						b^* $\frac{3}{8}$	
						g $\frac{4}{9}$	
						c^* $\frac{2}{6}$	
						as $\frac{3}{7}$	
						f^* $\frac{4}{8}$	
						es $\frac{5}{9}$	
						a^* $\frac{2}{5}$	
						f^* $\frac{3}{6}$	
						des^* $\frac{5}{8}$	
						c $\frac{6}{9}$	
						f^* $\frac{2}{4}$	
						d^* $\frac{3}{5}$	
						c^* $\frac{4}{6}$	
						ces $\frac{5}{7}$	
						B^* $\frac{6}{8}$	
						A $\frac{7}{9}$	
f^* $\frac{1}{2}$	c^* $\frac{2}{3}$	B^* $\frac{3}{4}$	A^* $\frac{4}{5}$	As^* $\frac{5}{6}$	As $\frac{6}{7}$	G $\frac{7}{8}$	G $\frac{8}{9}$



Hiezu hält der Baß stets das Es an, und so schließt sich der erste Theil der Fuge.

Man hätte von dem natürlichen Gesange der zwei Stimmen beim Anfang können verführt werden, die Antwort um einen Schlag früher (38) also schon beim zwölften statt beim dreizehnten erst eintreten lassen; allein hiedurch hätte der Bezug der Hauptflänge des Vortrags auf jene der Antwort aufgehört.

Es wäre der Vortrag sowohl, als die Antwort um einen Schlag kürzer: folglich das Metrum und Taktmaß ungrad und hinkend geworden.

Hier tritt unvermuthet ein vierstimmiger Canon ein, der auf den ersten Vortrag eine glückliche Anspielung behält.

Hier ahmt

dem Alt	44)	der Baß	45)	} um 8 Töne tiefer.
dem Sopran	46)	der Tenor	47)	

dem Alt	44)	der Sopran	46)	} um 4 Töne höher nach.
dem Baß	45)	der Tenor	47)	

Der Canon wird 49) vom Sopran, wozu 48) der Baß nicht wenig mithilft unterbrochen. Nun fängt die Rede schon an sich einzuschränken,



und die Beträge ins Enge gedrängter zusammen zu ziehen.

Vermittels einer mannigfaltigsten Abwechslung des beständigen Vortrags und richtiger Antwort bei der überraschenden Ausweichung und stetem Bezug

50,) 51,) 52,) auf 49)

53,) 54,) 55,) auf 48)

wird in zwei Schlägen mehr entschieden, als vorher mit zwölf gesagt worden.

Vom weichen F gehen wir ins weiche B vom harten Es ins harte As über.

Auch hier äußert sich, daß es eine freie Fuge sei. Der strenge Bezug der gegenwärtigen Hauptklänge auf jene des Vortrags wird nicht, so genau befolgt, und statt, daß beim C (1) F der Hauptklang war: so sind C (49) F (50) B (51) Es (52) Hauptklänge.

Während der Fuge war das Es noch wenig gehört und bis hieher zur vergnüglichen Abwechslung aufbehalten worden. Nun soll sie auch in ihrem ordentlichen Gelaise (56) (57) (58), welches sich auf jenes (10) (7) und (12) beziehet, schicklich ins Es wandern. Allein da das Es nicht so nah mit dem weichen F als das As verwandt ist: so bleibt sie auch nicht so lang darin, als vorher von (37)



bis (44) bei einer nicht weniger betrügerisch, als natürlichen Harmonie des Tenor (60) und Baß (61) tritt der Sopran zweideutig (59) ein, und leitet die Fuge vermittelst eines ausführlichen Schlußfalles (62) (63) in den fünften Tone C.

Die Natur der Töne kann nicht genauer befolgt sein, als wenn man alle die verwandten Töne gemäß ihrer Nähe oder Entlegenheit auch lang oder kurz hören läßt.

Noch bis hieher ist keine fremde und andere Not vorgekommen, als, was entweder selbst zum Vortrag und zur Antwort gehörte, oder sich darauf bezog.

Wenn man jede Stimme besonders durchgeht: so glaubt man, es sei die Solostimme einer Arie, welche allein herrschen will, und deren Gesang andern begleitenden Stimmen zum Leitfaden dient.

Betrachtet man das Ganze: so sind alle erforderliche Wohlklänge immer versammelt, keiner zu stark, noch einer zu wenig erhoben. Die Lage entfernt sie nicht zu weit von einander, und sie drängen sich auch nicht.

Die Auflösung der Uedellänge befolgt streng die Gesetze ihrer Natur.

Also verliert das Ganze nichts dadurch, daß jede Stimme melodisch gesetzt ist: Gleichwie das



Gesang jeder Stimm keineswegs empfindet, daß ihre Vereinigung ein Ganzes bestimmen müsse. Und dies sind die erforderlichen Eigenschaften eines vierstimmigen Satzes, der vom Systeme gezeuget werden muß und keine Abkömmlinge der Göttin des Gefühls ist.

Die Bewegungen sind nicht neu, sie waren aber noch nicht so eng. Während da die andere scheinen zu schliessen, tritt der Tenor noch einmal mit dem erstern Satze (64) ein; hiedurch wird Platz, daß vom Diskant (65) und Baß (66) ein doppelter Canon vorgetragen; vom Alt (67) um fünf Töne tiefer; vom Tenor (68) aber um vier Töne höher nachgeahmt werden könne.

Sie richten sich zu einem herrlichen Schlusse (69). Diesen bestimmt die große Dritte a (70). Und bei dem vermeintlichen Vortrage des Alt (72) mit dem begleitenden Tenor (73) gewinnt der Diskant (74) und Baß (75) der Alt (76) und Tenor (77) die erwünschte Gelegenheit, auf dieselbige Art einen Schlußfall des sechsten vom C (78) in den fünften Ton vom F (79) anzubringen.

Dieser Schlußfall, ein der Kirche eigner Gang, dient zur Erbauung, flößt Andacht ein, und sündert sich himmelweit von den gewöhnlichen Clauseln des Opernstils.



Hiebei entsteht nicht selten eine Zweideutigkeit ; daß manche den Hauptton zum Grunde haben wollen, und eben deswegen in einem andern Ton schliesen. z. B.

gr. 6

gr. 4

3b	gr. 3
B	F

Hier kann nicht F als der erste Ton betrachtet werden ; weil die große Dritte der weichen Tonleiter vom F, und die kleine Dritte vom vorhergehenden B der harten Tonleiter vom F widerspricht.

Also muß es ein zusammen geschmolzener Schlußfall des siebenten Tones vom F und des fünften Tones vom B sein, und folglich würde ein Stück im B schliesen, das im F angefangen hat.

Die Alten hatten überhaupt von den Schlußfällen sehr verworrene Begriffe. Nicht nur dem fünften, sondern sehr oft dem ersten Tone fügten sie auch in der weichen Tonart die große Dritte bei, im irrigen Wahne, daß die weiche Ton-



art nicht schliessen könne, und hiedurch entstand mehrentheils eine eckelhafte Neuheit. z. B.

6 5
4 gr. 3 gr. 3.

Es F G C

Was die Noten der zwei letzten Schläge betrifft: so ist zu wissen, daß diese Noten jede zwei Schläge bedeuten; aber ausser gegenwärtigem Falle nicht mehr üblich sind.

Man lege also die alten Vorurtheile ab, und pflichte Sätzen bei, die erwiesen worden. Niemanden wird deswegen jemal einfallen, Pergolese sei kein großer Geist gewesen. Ja nicht nur ein großer, sondern einer der größten seiner Zeit war er ohne allen Zweifel. Er hat das erste *Stabat mater* geschrieben, das die ganze Welt wegen der Leichtigkeit im Vortrage, wegen dem andächtigen Stile, und aller Vortheilen, die man nur kannte, (die wir auch getreu anzeigten) für ein Meisterstück angesehen hat.

Daß er aber nicht die wissenschaftliche Kenntnisse vom inneren besessen, daß ihm vieles blind gerathen, dahingegen mancher Vortheil entgangen sei; daß er auch leichte Regeln angenommen habe, die sich nur auf veränderliche Beobachtungen gründeten,

ten,



ten, erweisen die unpartheiisch und philosophisch angebrachte Verbesserungen.

Es kann also einem Zöglinge kein Schulbuch nützlicher sein, als dasjenige, worin sichere, bestätigte Grundsätze auf mathematischen Beweisen ruhen, die aber vermittels eines kettenmäßigen Bezugs von Folgerungen auch auf die geringsten praktische Vorfälle Anspruch haben.

Wird ferner noch dem Schüler ein Meisterstück eines berühmten Mannes zergliedert; ihm alles Gute zur Nachahmung vorgestellt, das Schwache gezeigt; dann die Gründe, woraus es geflossen und woraus es zu verbessern sei, thätig erwiesen: so ist es möglich, daß ein fleißiges Talent auch ohne Lehrmeister durch forschendes Nachdenken die Kunst theoretisch und praktisch vor sich, auch ohne Lehrmeister (dies versprach unsere Ankündigung vor der Herausgabe unserer gesammelten Bemerkungen) erlernen könne.





F r a g e :

welcher Unterschied ist

zwischen

Schlußfall, Uebergang, Ausweichung?

Diese drei Begriffe werden sehr oft mit einander vermischt, wenn sie sich auch wirklich von einander sönbern.

Die Deutlichkeit der Begriffe erleichtert uns alle weitere Nachforschungen: so wie uns die nachlässige Vermischung der Kunstwörter in Labyrinth verwickelt.

Jener Ton, aus dem das Stück anfängt und aufhört, heist Hauptton, die andern Töne, die nicht nur Haupttöne, wie alle sieben Töne der Leiter werden, sondern auch einstweilen solche herrschende Töne vorstellen können, daß sie für einen geringen Zeitraum alle Charakteristik des Haupttons tragen, wovon der siebente in harter, und zweite in weicher Leiter wegen der kleinen Dritte ausgeschlossen, sind sechs Nebentöne, in welcher die Har-

mo,



monie während dem Stücke oft schliessen und fallen muß.

Diesen Vorgang nennen wir Schlußfall; hier hört die Herrschaft des ersten Tons gleichsam auf, der Bezug aber auf ihn muß vor allen einseweil subaltern herrschenden Nebentönen genau beibehalten werden: deswegen ist es ein Fehler, wenn in einem Stücke aus dem harten C die Tonfolge ins As oder Es übergeht; und dem Gehöre angenehm, wenn A oder E in den Besitz treten; weil letztere den Bezug auf den Hauptton C immer beibehalten, eine unleugbare Einheit erzielen, erstere aber einen weit entfernten Hauptton einführen würden.

Es kann kein Sinn ohne einen regelmäßigen, entscheidenden oder unentscheidenden Schlußfall bestehen.

Es kann aber kein Stück immer in demselbigen Tone harren; sondern die Veränderung, wenn abwechselnd die sechs Mitregenten das Staatsruder führen (es sei uns dieser starker Ausdruck erlaubt) verschafft dem Gehöre eine angenehme Unterhaltung, wenn der Harmoniengang vom Haupttone einseweilen abweicht, und wenn die Folge der Zusammenstimmungen in andere Töne übergeht: diese Uebergänge sind die Folge des Schluß-



falls, und nicht jeder Uebergang vom Haupttone zu Nebentönen ist ein Schlußfall; weil auch der Hauptton, um wieder Besitz zu nehmen, einen Schlußfall nöthig hat: nicht jeder Schlußfall ist ein Uebergang; weil oft im ersten Tone beim Wort ange, eh noch an einen andern Ton gedacht wird, Schlußfälle vorkommen können.

In einem wohlgeordneten Stück, wo alle Theile zum Ganzen relativ sind, und das Ganze durch einen mangelhaften Theil nicht verschänket werden darf, muß eine strenge Verhältnismäßigkeit zwischen dem Ganzen und seiner Theile, ein genauer Bezug der Theile aufß Ganze beobachtet werden. Vom Haupttone läßt sich wohl in die verwandten übergehen, nie aber von dem immer nothwendig fühlbaren Bezuge gar abweichen.

Nur die Orgel, die verschiedene Tonstücke und . H. Choralgesänge aus entfernten Tonarten vermitteln soll, muß fremde Tonfolgen, Schlüsse und Fälle der Harmonien, entfernte Uebergänge, d. i. solche Ausweichungen kennen, die das Gehör von einem Haupttone zu einem andern führen.

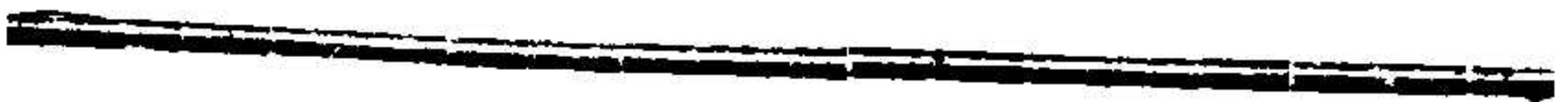
Eine Ausweichung kann ohne Schlußfall wenigstens Ausweichung sein, aber nicht schließen,
wie



wie man im Zirkel Tab. XXVI von unentscheidenden Liebenten mit voran schreitet, und deswegen enthält eine Ausweichung, ob sie schon mehr als Schlußfall, und als Uebergang ist, weder für allezeit einen Schlußfall noch Uebergang in sich.

Ein Schlußfall kann aus dem ersten und fünften Tone, den vierten und fünften u. d. bestehen: ein Uebergang geschieht vom Haupttone in seine Nebentöne, oder von einem Nebentone in einen andern Nebenton: eine Ausweichung geht zwischen entfernten Haupttönen vor.

Dies ist die jedem eigne Charakteristik, ob wir schon in einer sowohl ästhetisch, als philosophischen Sprache (doch ohne Vermischung heterogener Begriffe) dieser Kunstworte wechselsweise bedienen.



Ob man aber ohne Schlußfälle
in alle Töne

ausweichen könne, ist eine neue

F r a g e,

die aus der Lehre von der Mehrdeutigkeit leicht zu beantworten ist; denn wenn es wahr ist, daß

f. B.



z. B. das harte C, das weiche A, das harte F, das weiche D, in sechserlei Gestalten erscheinen dürfen, wenn eben sowohl das weiche A zum C der sechste, wie C vom A der dritte, wie A vom F der dritte, wie F vom A der sechste, wie F vom D der dritte, wie D vom F der sechste Ton sein kann: warum soll nicht jeto das harte B eintreten, daß ohne Schlußfall, sonst außer der Mehrdeutigkeit gewis nie in den Besitz gekommen wär.

Auf die nämliche Art leitet die Mehrdeutigkeit vom B die Tonfolge ins As ins Fis, E, D, und zuletzt wieder C fort. Und hier erscheint jene zirkelmäßige Fortschreitung ohne Schlußfall, die auf der XXX. Tab. der fuhrpfälzischen Tonschule jederzeit mit einem vermittelnden fünften Tone erschienen war.

C	A	F	D	B
B	G	Es	C	As
As	F	Des	B	Ges
Fis	Dis	H	Gis	E
E	Cis	A	Fis	D
E	H	G	E	C





Eingeschickte Frage.

Welche sind im Generalbasse
anschlagende, durchgehende combirende
oder Wechselnoten und wie macht man sol-
che einem angehenden Generalbassisten
deutlich?

Antwort.

Angeschlagene und durchgehende Noten.
Toni reali e cambiati d. i. geltende Töne und
Zwischenklänge (*) werden durch die Haupt-
klänge bestimmt, und da durch die Verlegung oder
Umwendung der Stimmen, die Harmonie sich nicht
ändert: so gilt dieselbige Ursach vom Baß eben so
als von den obern Stimmen.

Das Wort durchgehen ist unzulänglich; weil
fehlerhafte Noten eben so wohl durchgehen.

f. i.

(*) Siehe des Mannheimer Schulbuchs Tonsezkunst in
den ersten Paragraphen.



f. 1. f. 2. der Achte Dritte v. Hauptkl. C.
Sobald man aber

sagt, daß $\underline{\underline{d}}$ zwischen $\underline{\underline{e}}$ und $\underline{\underline{e}}$

der Dritte Fünfte — — —

$\underline{\underline{f.}}$ $\underline{\underline{e}}$ $\underline{\underline{g}}$

der Fünfte Achte — — —

$\underline{\underline{a}}$ $\underline{\underline{h}}$ $\underline{\underline{g}}$ $\underline{\underline{c}}$

eingeschaltet werden, daß diese Klänge zwischen bedeutenden und harmonischen Klängen stehen, also diese Töne Zwischenklänge sind: so ist es offenkündig, daß das $\underline{\underline{d}}$, welches kein Zwischenklang

mehr sein kann, wozu zwei äußere Töne, zwei geltende, mitharmonirende Töne fehlen, unrichtig sei, ob es schon eben so gut als die vorigen durchgehen heißen könnte.

Kam nun dieser Lauf mit der linken Hand und im Basse vor; so war es dieselbige Ursache. Die Harmonie vom C müßte durchaus andauern, daß E und G bekämen die Umwendungen von der

6 6

3

4

C Harmonie nämlich E und G und d f a h liefen durch als Note passanti oder Wechselnoten.



Der Satz der Zwischenlänge, der manchmal sehr zweideutig schiene, wird durch die Hauptlänge oder wenigstens durch die untere letzte Grundstimme bestimmt. Hier lernen wir, was geltende seien. Harmonische läßt sich nicht eigentlich sagen, weil auch Uebellänge, wie die Siebente, dabei vorkommen. Was Vor- oder Nachschläge seien, muß auch von den Hauptlängen hergenommen werden.

f. 3)	f und	e sind Vorschläge
	<u> </u>	<u> </u>
	e	d
	<u> </u>	<u> </u>
	zum C	G
		geltende harmonische Töne.

f. 4)	e und	f sind Vorschläge.
	<u> </u>	<u> </u>
	f	g
	<u> </u>	<u> </u>
	zum D	G
		geltende harmonische Töne.

f. 5)	e	d sind Nachschläge.
	<u> </u>	<u> </u>
	f	e
	<u> </u>	<u> </u>
	zum G	C
		geltende harmonische Töne.

f. 6)

96



f. 6) f e sind Nachschläge.

=

=

e

d

geltende harmonische Töne.

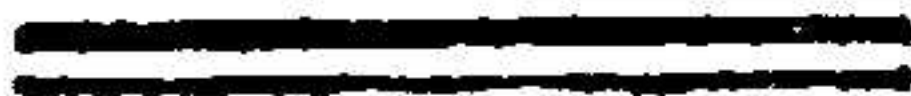
=

=

zum C

G

Sobald man nicht melodisch, sondern harmo-
nisch zu Werke geht: so verschwinden die Vorur-
theile; die bloßen Zusätze, die fila cram Arbeit ver-
liehrt ihr Ansehn und zeigt uns das wahre, das
einfache der Natur — Glückselig diejenigen, die
in dem Felde der Wissenschaften nicht durch dunk-
le Vorurtheile benebelt, verblendet in den Tag hin-
ein irren, sondern grade zu, in schnurgleicher
Linie ihren Weg antreten, und mit grader — nicht
schiefer Richtung sich ihrem Ziele, einer gründli-
chen Harmonik, einer übersehenden Kenntnisse all-
mählig nähern,



Betrachtungen
der
Mannheimer Tonschule.
Dritten Jahrganges
10te, 11te, und 12te Lieferung
März, April, May 1781.

Harmonie
zwischen den
Grundsätzen ihrer Anwendung
und der
Wirkung der Musik:
Ein Auszug aus dem Voglerischen Lehrgebäude,
zur Erklärung
eines neu erfundenen 8 seitigen
Instrumentes,
Tonmaß,
Worauf alle Verhältnisse der Töne und
ihre Wirkung seh- und greifbar
werden,
vom
öffentlichen Tonlehrer
in Mannheim.

Einleitung.

Wenn die Ausübung einer Kunst sich stets auf Grundsätze bezieht, und die Grundsätze auf jeden einzelnen nur möglichen Fall sich anwenden lassen, dann entsteht eine Eintracht zwischen dem Grundsatz und seines thätigen Bezugs, die uns nur allein im Feld der schönen Künste und Wissenschaften für alles Straucheln, und Fehltritte sicher stellen kann. Wenn die Musik nicht als ein Ohngefähr, sondern als eine Tochter der unwankelbaren in Grundsätzen so einfachen als bestimmten Natur betrachtet werden soll: so muß es möglich sein, mit eben der Deutlichkeit als Ueberzeugung zu beweisen, was wohl, oder was dem Gehöre übel klinge, warum man so und nicht anderst Klavier oder Orgel spiele: auf jene Art leichter das Gehör und die Stimme zum Singen bilde: so geschwinder den Harmonienkreis übersehen lerne, und hieraus die Auszierungen der platten Singstimme für die Singkunst, das Mittönen der andern Stimmen für die Tonsezkunst, das Vereinbarliche der Nebentöne auf einem vollstimmigen Instrument für die Begleitungskunst folgern. Das heißt: Vergleiche anstellen, und die Verhältniß eines Tones mit

mit

mit dem andern, der wirklich mitklingt oder folgt, untersuchen, und für die Sing- und Klavierschule, für die Consez- und Begleitungskunst einfache und allgemeine Grundsätze angeben.

Um diese Verhältnisse der gleichtönenden und nachfolgenden Harmonie zu finden, braucht man ein Instrument, das uns die Klänge und Töne seh- ja greifbar darstelle, um so mehr, als wir von der Erfahrung schon wissen, daß zu einem gegebenen Tone in der Natur noch mehrere Töne von selbst mitklingen.

Wenn man auf einem Instrumente, das dem griechischen Einsaiter (Monochord) in der Behandlung ähnlich ist, acht Saiten von gleicher Dite und Länge gleichmäßig anspannet: so lassen sich alle Verhältnisse, die zur praktischen Musik nöthig sind, hier vom Auge sowohl als Ohre, ja sogar vom Gefühle vernehmen, und dieses Tonmaß wird uns lehren, was einfacher und angenehmer, was manigfaltiger und unangenehmer klinge.

Acht Saiten sind deswegen gewählt; weil die bekante zusammengesetzte Tonleiter schon sieben Töne begreift, die kleine und große Siebente aber in der Anwendung merklich unterschieden sind, und, sobald man die harmonischen Antheile einer

4

Saite, jene natürliche Leiter das $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$

$\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ mit einander vergleichen will,
acht Eintheilungsarten unentbehrlich werden.

Die erste Saite kann vermittels des unter-
sten Steges und des obren messingenen Kammes
in 9, die zweite in 10

dritte 11

vierte 12

fünfte 13

sechste 14

siebente 15

achte 16 gleiche Theile abgemessen

werden. Alle Saiten vom Tonmase werden ins
tiefe F gestimmt, wovon die Ursach mit der Be-
rechnung folgen wird.

Grundsatz.

§ 1 Zwei Saiten von der nemlichen Dife
und Länge gleichmäsig angespannet, geben einen
so ähnlichen Ton, daß man glaubt nur einen ein-
zigen zu vernehmen.

Anwendung.

Auf vielen Instrumenten z. B. Piano forte
werden zwei Saiten im Einklange gestimmt,
und so spielen zur Verstärkung im Orchester die

Gei-

Geigen, die Bratschen, die Violonzelle und Contrabässe, wo mehrere sind, die Fagotten mit den Violonzellen, manchenmal die erste Geige mit der zweiten, die Flöten mit den Hoboen.

Wirkung.

Auch die Tonsezer, wenn sie z. B. sich vornehmen, ein Gesang geltend vorzutragen, und zu einer bündigen Ausführung vorzubereiten, nennen es im Einklange, wenn verschiedene, wiewohl hohe und tiefe Stimmen den nämlichen Gesang bekommen, und gleichsam einen einzigen Klang vorstellen. Siehe Fig 1. Vortrag. 2 Fortführung Fig 3. Ausführung, worin verschiedene Stimmen demjenigen Satze, der im Einklange vorgetragen worden, eine etwas ähnliche, und fließende Folge beifügen, und zuletzt den Satz selbst nachzuahmen suchen.

Grundsatz.

§ 2. Eigentlich können die kleinen Instrumenten mit kürzerem Zuge nicht denselbigen tiefen Ton von sich geben, und die Geigen, ob sie schon im vorigen Beispiel, nach ihrem Umfang gerechnet, sehr tief gesetzt waren, lassen doch nur diejenige Verhältnisse hören, die von der Hälfte der

Saite ertönt z. B. 8 Sechzehntel	} zur ganzen Saite auf dem Toumase.
7 Vierzehntel	
6 Zwölftel	
5 Zehntel.	

Anwendung.

Dieser Ton scheint beinah derselbige, aber in einem andern und höheren Umfange zu sein: Bei diesem Tone fängt wieder eine andere Reihe von stufenmäßigen Tönen an, und in der Leiter, die mit dem siebenten endiget, ist dieser die achte Stimme.

Um die höhere und tiefere Leitern z. B. auf dem Klavier von einander zu sönbern, schreibt man die erste mit großen, die zweite mit kleinen Buchstaben, die dritte und vierte dann die noch übrigen hohen Töne unterscheiden sich mit einem, zwei und drei unterzogenen Strichen.

C	D	E	F	G	A	H
♣	d	e	f	g	a	h
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>
<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>
<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>
<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>			

Die tieferen Töne bekommen auch große Buchstaben, und noch besonders Strichen.

F G A H

Wirkung.

Wie unentbehrlich dieser sehr harmonische Laut, der achten Stimme sei, haben wir täglich von den Violonzellen, die um so viel vom Controbass unterschieden sind, von den Bratschen, wenn sie noch mit den Violonzellen und Fagotten gehen, den sprechenden Beweis.

Die Flügel haben ihre dritte Saite, die sogenannte Octavie, den Silberton, eben so gestimmt, und wenn in den Tonsetzungen ein schöner, sanfter Gesang erhoben werden soll: so spielen die Geigen um 8 Töne tiefer, was die Flöten oder Hoboen singen, oder die Fagotte um 8 Töne tiefer als die Geigen, oder die Geigen und Bratschen unter sich selbst um 8 Töne verschieden.

Wenn man also einen gewissen Octaven gang verbothen hat, so trifft es die Verdopplung des Gesanges nicht, sondern eine unrichtige Grundstimme, die zur Unterstützung und nicht selbst zum Gesange dienen soll. Vom vorigen siehe Fig 4, und letzterem Falle F 5. die Beispiele.

Wie die ganze Saite z. B. F zur Hälfte: so

$\frac{1}{2}$ f	zum	$\frac{1}{4}$ f	daß	$\frac{1}{4}$ f	zum	$\frac{1}{8}$ f
		—		—		—
		¶ 4				§ 3.

§ 3 Theilet man die Saite in drei gleiche Theile : und läßt man das Drittel zur ganzen Saite hören : so entspringt zur ganzen z. B. zum F die zwölfte Stimme in voriger Ordnung auf dem Klaviere, nämlich das c, welches aber Kürze halber zum nächstgelegenen f als die Sänfte betrachtet wird. Dies ist der erste verschiedene aber zum Hauptklange sehr angenehm harmonirende Ton.

Dieser bestimmt den Grundton zum Hauptklang, das heißt, die Sänfte entscheidet, daß der Ton im Bass derjenige sei, auf den sich alle andere beziehen, und wodurch man dasjenige, was wohl oder übel klingt, unterscheidet. Unter der Sänfte verstehe ich den vollkommensten Wohlklang zum Hauptklang, wenn von der gleichtönenden Harmonie die Rede ist : in Ansehung aber der Folge von Harmonien, so nenne ich den fünften Grundton und Hauptklang, der mit dem ersten und Haupttone in nämlicher Verwandtschaft steht, den fünften Ton.

Anwendung.

Zwischen zwei verschiedenen Tönen giebt es keine genauere Verwandtschaft als diese : deswegen bestehen die bündigsten Schlußfälle aus zwei solchen

1. B. aus dem ersten und fünften C, G, C, F, C, F,
 oder — ersten und vierten
 wo die Verhältniß umgekehrt ist G, C, G,
 C, F, C, Fig. 6.

Wirkung.

Die Folge solcher Harmonien ist die prächtigste, und für die Modulation, Ausweichung u. d. m. die entscheidendste. Die anderen Töne der Leiter, die gleiche Dritten und Fünften haben, und neben einander liegen, können nicht nach einander folgen: so beleidiget F nach G das Gehör, weil es zwei nebeneinander liegende harte Tonarten sind, und E nach D, D nach E, weil sie zwei nebeneinander liegende weiche Tonarten sind, Fig. 7.

Das Gehör wird vom G nach dem F nicht beleidiget, wenn C oder A darauf folget, weil es von obigen ein doppelter Schlußfall ist Fig. 8. aber unangenehm wird es seyn, wenn ein Ton darauf folgt, der das G zum Hauptton erklärt, und den Bezug aufs C aufhebt Fig. 9. Aus dieser nahen und Schlußfallmäßigen Verhältniß des ersten mit dem fünften (oder wenn man diese Verhältniß umwendet und den vierten mit dem ersten Ton vergleicht) werden alle Regeln für die Fuge, für jenes so künstliche Geweb, für

jene so streng philosophirende musikalische Sprach
hergenommen. Wenn der Vortrag mit der Har-
monie des fünften Tones geschieht; so muß die
Antwort den Hauptton einnehmen: deswegen ist
Fig. 10 gefehlt, wovon die Verbesserung Fig. 11
folget. Wenn der Vortrag mit der Harmonie des
ersten Tones geschieht: so muß die Harmonie des
fünften Tones antworten. Siehe Fig. 12 den
Fehler, die Verbesserung Fig. 13. Fängt der Vor-
trag in dem ersten Ton an, so muß er in dem
fünften schließen, worin die Antwort anfängt, die
aber wieder in den ersten Ton fallen muß. Siehe
Fig. 14 den Fehler, die Verbesserung Fig. 15.

Fängt der Vortrag in dem fünften Ton an
so muß er in dem ersten schließen, hierin fängt die
Antwort an, und endiget in dem fünften. Des-
wegen ist Fig. 16 gefehlt, und nur in der Ausar-
beitung darf man zweimal die Antwort oder
zweimal den Vortrag nach einander setzen. Hier
aber folgt, statt der ersten Antwort ein zweiter
Vortrag. Mit der Harmonie dieser zwei Haupt-
töne kann allein der Vortrag oder die Antwort
anfangen, und in der Melodie darf kein anderer
Ton zum Anfange eines Vortrags oder einer Ant-
wort gewählt werden, als der Hauptklang, wie
Fig. 11.

Wenn

Wenn diese Töne in Noten eingefleidet werden; so muß auch die Lage mit übereinkommen, und deswegen war es gegen die Natur des Zeitmaßes, auf das starke Tacttheil den fünften, und auf das schwache den Hauptton zu legen. Siehe die Fehler gegen den Tact Fig. 17 und ihre Verbesserung Fig. 18.

Nicht nur die Folge zweier gleichen nebeneinander liegenden Töne der Reiter, die die Fünfte haben, beleidiget das Gehör, sondern auch in irgend einer Lage beleidigen zwei gleiche Fünften nacheinander das Gehör, weil die Fünfte zu viel Kraft hat, eine häßliche Monotonie zu bestimmen, und nur eine Umwendung verhüllt diesen genauen Bezug. Siehe Fig. 19 die Fehler, und F. 20 ihre Verbesserung.

In den äußeren Stimmen, wie die erste Geige und der Baß sind, vermeidet man auch ungleiche Fünften F. 21 und man legt sie füglich in die Mitte, F. 23, oder wenigstens nur zwischen eine äußere und mittlere Stimme F. 22. Heimliche Fünften und heimliche Achten sucht man in den äußeren Stimmen zu vermeiden F. 24.

Das sind Fehler der Lage, die verschwinden, wenn eine Fünfte zur Vierten wird. Aber Fehler
 ler

ler der ganzen Harmonie lassen sich, wie obige F. 7, durch keine Umwendung ;udeken F. 25.

§ 4 Wenn man das Fünftel der Saite zur ganzen Saite vergleicht, so entspringt, z. B. zur ganzen Saite F die siebenzehnte Stimme das \bar{a} , welches aber zum nächstgelegenen f als die dritte betrachtet wird. Dies sind nun die Wohlklänge alle, das Drittel der Saite und das Fünftel, weil sie das Gehör noch ganz beruhigen. Das Sechstel der Saite verhält sich zum Drittel wie die Hälfte; theilet man die Saite weiter in sieben Theile ein, so entspringen Antheile, die das Gehör eine Auflösung erwarten lassen: diese bisherigen aber vereinigen sich mit dem Hauptklänge so untrennbar, daß eine einzige aufgespannte Saite schon ihr Drittel und Fünftel nebst dem Klänge der ganzen Saite deutlich hören lasse. Man schmelze nur alle 8 Saiten des Tonmases an, vielleicht zur Deutlichkeit nah an den Zapfen, dann wird nebst dem F das \bar{c} und \bar{a} ertönen, die mit

dem Drittel und Fünftel einflängig sind.

Anwendung.

Auß dieser Ursache hat man in den Orgeln, um die dumpfig- und tiefe Pfeiffen zu erheben und zu erklären, in den Mixtur oder Fornitur Registern,

stern, wie sie in Frankreich genennet werden, die große Fünfte und große Dritte jedem Tasten beige-
setzt F. 26.

Die Dritte und Fünfte, aber nur beide große vereinigen sich so genau mit dem Hauptklange, daß man glaubt statt drei Pfeiffen, nur eine einzige zu hören, fast wie die Achte auf dem Flügel, und ebenfalls der Octav, oder 4 füssige Prästant Register in den Orgein. Da das C achtschühig ist, so bekommen $g \ 2\frac{2}{3} \quad e \ 1\frac{3}{5}$ Schuh.

Wirkung.

Deswegen ist die harte Tonart mit ihrer großen harmonischen Dritte jene starke, und die weiche Tonart die schwache; welche letztere in der traurigen Kirchenmusik, erstere aber in der muntern Opernmusik die beste Wirkung thut. Je mehr harte Tonarten folgen, desto stärker aufbrausender, desto frecher; je mehr weiche, desto sanfter andächtiger matter ist der Eindruck auf menschliche Herz. Vom Opern und Kirchenstil, siehe F. 27 und 28. Daß die tänzelnde Bewegung des Basses von ersterm Beispiele und dem ernsthaften Gang vom letzterem zur Charakteristik viel beitrage, ist leicht einzusehen. Aus der Eintheilung der Saiten läßt sich auch in einem gegebenen Tonstucke auf
die

die Austheilung der Wohlklänge in verschiedenen Stimmen schließen; denn, gleichwie das Drittel der Saite, die große Fünfte, verhältnißmäßiger — ist und ehrender, ja in einer tieferen Abtheilung entspringt als das Fünftel die große Dritte: so pflegt man auch der Bratsche einem tieferen Instrumente meistens die Fünfte, wenn die beiden Geigen 3 und 8, oder wenn diese 3 u. 5 haben, die Achte, sehr selten aber die große Dritte zu geben, siehe statt der 29ten Figur Tab. XVI im Schulbuch F. 1 F. 3.

Grundsatz.

§ 5 Wenn man die ganze Saite F, ihre bisher gefundene Anthelle, nämlich ihre Hälfte f, ihr Drittel $\frac{c}{2}$, ihr Viertel $\frac{c}{4}$, ihr Achtel $\frac{f}{8}$ zugleich ertönen läßt: so bleibt die harmonische Verhältniß auch zwischen einzelnen Theilen, und man vernimmt eine angenehme Zusammenstimmung nicht nur allein mit dem Haupt- und Grundklänge, sondern auch unter sich selbst. Zöge man nun Stimmen aus der Mitte, legte sie zum Grunde, und zählte die anderen davon her: so würden die obigen Verhältnisse zwar umgewendet, die Bezieferungen verändert, aber das Gehör gleichmäßig vergnügt werden. Also gibt es, wenn die drei Wurzel- Wohlklänge umgewendet und der Einflang mit der

der Achte dazu gerechnet sind, in der Ausübung 8 Wohlklänge.

Anwendung.

z. B. Der Einklang F zum F, eine ganze Saite zur andern.

Die Achte f zum F, die Hälfte zur ganzen.

Die grose Sünfte c zum f, das Drittel zur Hälfte.

Die kleine Vierte f zum c, das Viertel zum Drittel.

Die grose Dritte a zum f, das Fünftel zum Viertel.

Die kleine Sechste a zum c, das Fünftel zum Drittel.

Die grose Sechste f zum a, das Achtel zum Fünftel.

Die kleine Dritte c zum a, das Sechstel zum Fünftel.

Wirkung.

Diese 8 Wohlklänge sind alle gleichmäßig harmonisch, so daß man mit jeden, aber ausser ihnen mit keiner anderen Verhältniß, ein Tonstück anfangen oder endigen können; statt F. 30 siehe im Schulbuche Tab. XX. F. 1.

Grundsatz.

§ 6 Wenn man zwischen c und c hier noch

mehrere stufenmäßige Töne einschalten, und eine
 Zei

Leiter erschaffen will: so müssen die drei fürnehmsten Töne, der verwandteste mit dem ersten, d. i. der Fünfte, und derjenige, wozu der erste der verwandteste ist, d. i. der Vierte, also F, C, G, jeder seine Wohlklänge F, a, c, C, e, g, G, h, d, erhalten.

Dies sind nun neue Töne, weil aber die Fünfte vom F, das c und der Hauptklang C; die Fünfte vom C das g, und der Hauptklang G zusammen schmelzen: so sehen wir hier ausführlich die Zeugung einer zusammengesetzten künstlichen Tonleiter, und es fehlt nichts mehr, als sie gegen der natürlichen, die als Fortschreitung harmonischer Theile entsteht, zu vergleichen.

Anwendung.

Die Verhältnisse der Wohlklänge von

$$\begin{array}{cccc} F & c & f & a & c \\ \frac{1}{3} & \frac{1}{4} & \frac{1}{5} & \frac{1}{6} & \\ \hline & & & & \end{array} \quad \text{haben wir in der Zusammen-}$$

gehung gefunden, und so muß sich C, e, g, und G, h, d, verhalten. Wenn diese Verhältnisse, um doppelte Brüche zu vermeiden, alle mit der Zahl 8 vervielfältiget werden, so bekommen sie die Zahlen

$$\begin{array}{cccc} c & f & a & c \\ \frac{1}{24} & \frac{1}{32} & \frac{1}{40} & \frac{1}{48} \end{array} \quad \text{wie f viermal 8, a fünfmal 8, c}$$

sechsmal

sechsmal 8 enthält: so muß das e und g, da in der Zahl vom c viermal 6 begriffen ist, fünfmal und sechsmal 6 bekommen

$$\begin{array}{r} \text{c I} \\ \hline 24 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{e I} \\ \hline 30 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{g I} \\ \hline 36 \end{array}$$

Im g ist das neun viermal enthalten: also muß h und d fünfmal und sechsmal 9 bekommen

$$\begin{array}{r} \text{g} \\ \text{I} \\ \hline 36 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{h} \\ \text{I} \\ \hline 45 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{d} \\ \text{I} \\ \hline 54 \end{array}$$

Dieser letzte Ton ist höher, als der Gränzton C, und schon außer der Leiter, er muß aber zwischen

$$\begin{array}{r} \text{c} \\ \text{I} \\ \hline 24 \end{array} \quad \text{und} \quad \begin{array}{r} \text{e} \\ \text{I} \\ \hline 30 \end{array} \text{ stehen, also um 8 Töne tiefer werden,}$$

dadurch, daß sich der Nenner um die Hälfte vermindere, und siehe die Leiter ist fertig

$$\begin{array}{r} \text{c} \\ \text{I} \\ \hline 24 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{d} \\ \text{I} \\ \hline 27 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{e} \\ \text{I} \\ \hline 30 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{f} \\ \text{I} \\ \hline 32 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{g} \\ \text{I} \\ \hline 36 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{a} \\ \text{I} \\ \hline 40 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{h} \\ \text{I} \\ \hline 45 \end{array} \quad \begin{array}{r} \text{c} \\ \text{I} \\ \hline 48 \end{array}$$

Auf dem Tonmaß ist die ganze Saite ins F gestimmt, weil die Zahl die das F bestimmt, sich

$$\text{ins} \frac{\text{I}}{16} \quad \frac{\text{I}}{18} \quad \frac{\text{I}}{4} \quad \frac{\text{I}}{2} \text{ auflösen läßt, und auf die}$$

Einheit bezieht; auf diese Art wird immer die nämliche Benennung beibehalten.

Wenn man die harmonische Antheile der natürlichen Leiter $\frac{1}{8}$ u. s. w. mit der Zahl 3 alle gleichmäßig erhöht, so entspringen folgende Verhältnisse

c	d	e	f	g	a	b	h	c
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{33}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{39}$	$\frac{1}{42}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$

Diese Leiter die mit dem achten Tone schließt, und schon wieder eine andere anfängt, wurde von den Griechen diejenige über 8 Töne d. i. Diatonische genannt, zum Unterschiede der Chromatischen (bunten) die jedem Tone seine große Dritte z. B. dem D, E, A, daß fis, gis, cis zugesellet und alle zurückgängige Verhältnisse z. B. vom F zum B, vom B zum Es, u. s. w. enthält, und daher noch fünf Töne einschalten muß.

Hier entdeckt sich der Unterschied beim vierten, sechsten und siebenten Ton. Der Vierte in

der natürlichen Leiter das $\frac{1}{33}$ ist höher, nämlich ein kleinerer abgeschnittener Theil, als in der künstlichen Leiter das $\frac{1}{32}$ wozu das $\frac{1}{48}$ sich verhält

ten muß, wie das Drittel zur Hälfte. Der sechste Ton

Ton in der natürlichen Leiter, das $\frac{1}{39}$ ist tiefer, nämlich ein größerer abgeschnittener Theil, als in der künstlichen Leiter das $\frac{1}{40}$ welches zum $\frac{1}{32}$ sich verhalten muß, wie das Fünftel zum Viertel.

Der siebente Ton das $\frac{b}{42}$ in der natürlichen Leiter ist auch tiefer, als es die stufenmäßige Ordnung unserer Tonleiter zuläßt; denn der Abstand eines ganzen Tones z. B.

wie d zum e, c zum d verhält sich,

$$\frac{1}{27} \quad \frac{1}{30} \quad \frac{1}{24} \quad \frac{1}{27}$$

oder wie $\frac{1}{9} \quad \frac{1}{10} \quad \frac{1}{8} \quad \frac{1}{9}$

nicht aber wie $\frac{b}{42}$ zum $\frac{c}{48}$

oder wie $\frac{1}{7} \quad \frac{1}{8}$

Wer den Unterschied der natürlichen und künstlichen Tonleiter nicht nur hören, sondern auch sehen und mit Händen greifen will, darf nur auf dem Tonmase, erstens für die natürliche Leiter

F die ganze Saite

G 8 Neuntel

H 8 Zehntel

B 8 Elftel

c 8 Zwölftel } zu hoch

d 8 Dreizehntel } zu tief

es 8 Vierzehntel }

e 8 Fünfzehntel

f 8 Sechzehntel, und für unsere künft-

liche, drei Töne geändert,

nämlich B von 12 Sechzehntel, etwas tiefer

d von 6 Zehntel } etwas höher er-

es von 9 Sechzehntel } tönen lassen.

Wirkung.

Deßwegen stimmen die Trompeten und Wald-
horne nie mit unsern Bogen-Instrumenten in
allen Tönen richtig überein. Ein versuchter Ton-
sezer wird bei starken Stellen nur ihre tiefe und
durchdringende Töne, ihre schwache aber so benut-
zen, daß im heruntersteigen f und im hinaufsteigen
fis vorkomme, und das schwankende Trillern ver-
mieden werde. Siehe statt Fig. 31 im Schulbuche
Tab. XVI Fig. 11.

Deßwegen kann man den vierten Ton nach
Willkühr erhöhen, und in einem Tonstuf aus dem
C mit dem besten Erfolg Fis anbringen, F. 32.

Aus





Aus dieser Ursach darf man nach dem Vortrag F. 33 in einem Tonstücke aus dem C, wenn in das G die Ausweichung geschieht, auch Cis als den vierten erhöhten Ton vom G in der Fortführung F. 34 anbringen, obschon der Ton D nicht Hauptklang werden kann, wie das fehlerhafte Beispiel F. 35 deutlich zeigt.

Grundsatz.

§ 7 Die kleine Dritte entsteht durch ein subalterne Verhältniß des Sechstel zum Fünftel, und wird niemals als ein harmonischer Antheil entspringen, wenn auch die Saite in mehrere tausend Theile abgemessen würde. Die weiche Tonart ist nichts anders als eine Verrückung der Dritten, wenn nämlich, statt daß a zum f eine große c zum a eine kleine Dritte ist.

Anwendung.

Zwischen dem Haupttone und seiner Dritte, die kleine Dritte, und zwischen der Dritte und Fünfte die große Dritte gelegt wird z. B.

f		a		c
	große,		kleine Dritte	
f		as		c
	kleine,		große Dritte.	

Wirkung.

Die weiche Tonart ist, wie schon gemeldet worden, trauriger: von diesen Grundsätzen erhalten

wir eine gelduſige Beſtimmung der Tonarten, wenn vom Ausdrucke der Leidenschaften die Rede iſt, um von jeder Wirkung der Töne auf menschliche Herz ſicher zu ſein.

Grundſatz.

§ 8 Es iſt nicht genug, daß man, um die weiche Tonleiter zu beſtimmen, z. B. die vorige Leiter nur vom a anſange; denn ſelbſt der achte Ton a würde zum d nicht mehr Wohlklang ſein, weil

a zum d ſich nicht
 $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{27}$
 wie

ſondern wie $\frac{1}{42}$ zum $\frac{1}{28}$

oder wie $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$ verhalten muß.

Auch das f würde zum d keine kleine Dritte ſein, weil die weiche Dritte ſich wie das Sechſtel

zum Fünftel und nicht wie $\frac{1}{32}$ zum $\frac{1}{27}$ ſich verhalten muß. Hieraus folgt daß die Zahlen

$\frac{1}{24}$ $\frac{1}{27}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{36}$ $\frac{1}{48}$

zu den Tönen a, h, d, e, a, geſetzt werden müſſen, und daß die Verhältniß der kleinen Dritte zu den nachfolgenden Tönen c f g gehören.

Wie

Wie $\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{6}$ so verhält sich

$$\frac{1}{24} \text{ zu } \frac{5}{144}$$

a

$$\frac{1}{32} \text{ zu } \frac{5}{192}$$

d

$$\frac{1}{36} \text{ zu } \frac{5}{216}$$

e

Anwendung.

Die drei vornehmsten Töne hier haben die kleine Dritte, die in der Natur des harmonischen Dreiklangs nicht enthalten ist. Um also hier eine Entscheidung zu erzwingen, muß bei einem Schlußfalle ein fremder Ton gebraucht werden, nämlich die große Dritte zum fünften Tone, nicht aber die große Dritte zum ersten Tone, weil sonst die weiche Tonart ganz aufhörte.

Wirkung.

Die Unentbehrlichkeit des fremden Tones macht die weiche Tonart mannigfaltiger als die harte, aber noch trauriger und finsterer; wenn hierin der fünfte entscheidende schlußfallmäßige Ton z. B. E seine große Dritte gis dem dritten Tone C zurückläßt: so entsteht die übermäßige Fünfte;

gis zum C, und hievon entspringt durch die Umwendung die verminderte Vierte c zum Gis. Wenn man den vierten Ton in der weichen Leiter erhöht, so wird die kleine Dritte zur verminderten, z. B. f zu Dis; woher durch die Umwendung die so sehr bekanntesübermäßige Sechste z. B. dis zum F, entspringt. Nur zu einer höchst weinerlichen Lage lassen sich diese zwei Harmonien von der übermäßigen Fünfte und verminderten Dritte gebrauchen F. 36.

Grundsatz.

§ 9 Die Verhältniß des siebenten Tones zum achten in der künstlichen Leiter ist jene

$$\frac{1}{45} \text{ zu } \frac{1}{48}$$

oder $\frac{1}{15} \quad \frac{1}{16}$

Wir müssen also in der Eintheilung der Saite noch das

$$\frac{1}{7} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{11} \quad \frac{1}{13} \quad \frac{1}{15}$$

suchen, um von jeder Wirkung, dieser auch übelklingenden Zusammensetzungen, bestimmte Ursachen anzugeben. Die wahre unter allen Tönen zum untrennbaren Dreiklang wohltnende Stimme, ist das Siebentel der Saite, welches aber in unserer

ferer Leiter, wie oben erwiesen worden, keinen Platz findet. Wir haben also mehrere kleine Siebenten, wie mehrere Arten von Stufen, und da

$\frac{d}{9}$ vom $\frac{c}{8}$ weiter; $\frac{e}{10}$ vom $\frac{d}{9}$ näher entlegen

ist: so ist die Siebente $\frac{c}{16}$ vom $\frac{d}{9}$ näher; $\frac{d}{9}$ vom $\frac{e}{15}$ weiter entlegen.

Anwendung.

Daß $\frac{1}{15}$ ist die große Siebente, um nun zu

sehen, welche von beiden Siebenten der wahren von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ d. i. derjenigen am meisten sich

nähert, die zur Unterhaltung dienen kann F. 37: so darf man nur auf dem Tonmaße die unangenehmste von 8 Fünftel und die Unterhaltungssiebente von 4 Siebentel, zwischen diesen beiden jene von 5 Neuntel und jene von 9 Sechzehntel ertönen lassen, und das Ohr wie das Aug wird letzterer den Vorzug zugestehn.

Wirkung.

Das ist auch die Ursach, warum bei Anhörung verschiedener Siebenten,

	der großen	der kleinen
	e 15	9 -- 16
mit dem Hauptflange	F	a H
5 : 9	5 : 9	9 : 16
d	g	c
E	A	D
		f
		G

gen abnehmen, wenn nach dem F mit großer übel klingender Siebente, die angenehme von 9 Sechszehnteln folgt; und das Vergnügen zunehme, wenn nach dem E und A, welche beide die unangenehmern von 5 Neuntel haben, das wiewohl unvollkommnere weiche D mit der Siebente von 9. Sechszehnteln eintritt, und endlich die Siebente des fünften Tones, welche sich jeder harmonischen nähert, uns mit großer Dritte und großer Fünfte, gleichsam das $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{7}$ die harmonische Einteilung, mit der ganzen Saite vernehmen läßt Fig. 38.

Daß diese Austheilung der Stimmen vor allen andern Lagen F. 39. die angenehmste Wirkung mache, wenn sie die harmonische Fortschreitung erhält, siehe praktisch F. 40.

Grundsatz.

§ 10 In der weichen Tonleiter A ist die Siebente des zweiten Tones H nicht dieselbige, als

als im harten C des siebenten Zones H; weil die Verhältnisse der ganzen Leiter geändert werden. Der siebente Ton das G wird Gis, um dem fünften Zone eine große entscheidende Dritte beizulegen, diese Erhöhung macht, daß das f sonst die reine oder gar Unterhaltungssiebente zum C, jezo zum Gis die verminderte, eben so das c zum erhöhten vierten Zone Dis die verminderte Siebente werde. Die Siebente a zum zweiten Zone, wenn er seine Dritte, das nämliche d erhöht, zeichnet sich in der weichen Leiter aus, denn im harten C würde das D nicht mehr der Zweite vom C, sondern gleich der Fünfte vom G sein, wenn die große Dritte beiträt; in der weichen Leiter aber erhält das H der zweite Ton mit seiner großen Dritte und kleinen Siebente von seiner kleinen Fünfte, eine eigene Charakteristik, z. B. H, dis f. a.

Diese letztere Harmonie, die auch entscheidet, ist also nur der weichen Leiter eigen und siehe; hier sind alle entscheidende Harmonien und Schlußfälle bestimmt.

Anwendung.

Der Schlußfall vom fünften in den ersten, vom ersten in den fünften ist beiden Tonarten eigen. Der Schlußfall vom vierten in den ersten geht nur in der harten, in der weichen Tonart aber nicht

nicht an; weil ohne groſe Dritte nichts entſchieden wird, und wenn man z. B. dem erſten Tone die groſe Dritte beilegen wollte, der Bezug vom A aufhörte, wenn aber der vierte Ton D mit ſis erſchien, daſ nachfolgende c als kleine Dritte vom A daſ Gehör beleidigen müſte. Daſ ſind nun fünf Schlußfälle. Wenn der fünfte Schlußfallmäßige Ton G ſeine Unterhaltungſiebente bei ſich führet: ſo iſt die Zuſammenſtimmung deſ ſiebenten Tones mit begriffen, der noch ſeine Siebente zum Ueberfluß auch zugeſellen darf.

Wie ſich der ſiebente Ton zum achten oder erſten: ſo verhält ſich der vierte, wenn er erhöht iſt, zum Fünften. In der weichen Tonleiter ſind der ſiebente und vierte, beide wegen ihrer verminderten Siebente, letzterer noch wegen ſeiner verminderten Dritte ausgezeichnete und entſcheidender. In der weichen Tonleiter ſtellt der Zweite z. B. daſ H, daſ ſeine groſe Dritte und kleine Fünfte von allen anderen unterſcheidet, den fünften vom fünften d. i. vom E vor.

Dieſe letztere fünf und vorige fünf ſchränken die Zahl aller möglichen Schlußfällen auf zehn ein.

Wirkung.

Diejenige, wodurch ein ganzes Tonſtück richtig geendiget wird, ſind vom fünften in den erſten,
in

in beiden Tonarten. Siehe den ersten Schluß Fig. 6.

Der Schlußfall vom vierten in den ersten, der noch prächtiger ist, als die vorige, wird auch in der harten Tonleiter, und meistens in Kirchenmusiken gebraucht. F. 41.

Der Schlußfall vom ersten in Fünften, der beiden Tonarten eigen ist, hat seinen eigenen Platz in der Mitte, und nie zu Ende eines Stückes: es sei denn, daß die eingeschränkte weiche Tonart in besonderen Fällen z. B. im Choral wegen Abgang der sonst nöthigen Tönen es erheische; denn z. B. das weiche E muß aus Abgange der großen Dritte und großen Fünfte, die zum Schlußfallmäßigen fünften Tone gehörten, mit einem umgewendten Schlußfall vom weichen A endigen F. 42.

Der Schlußfall vom siebenten in den ersten, vom vierten in den fünften, in beiden Leitern, nach Angabe der Leidenschaft, wird zu unbestimmten Ausdrücken, zu Fragen, oder Ausrufungen, manchmal auch in Kirchenmusiken gebraucht F. 43. Der Hauptklang in der fünften Linie wird es deutlicher zeigen.

Der Schlußfall vom zweiten in den fünften, der nur der weichen Tonart eigen ist, (gleichwie alle Fälle in der weichen Tonart trauriger sind)

bezeichnet eine Frage, Ausrufung oder Bitte, die das Gepräge der äussersten Traurigkeit auf der Stirne trägt. F. 44.

Grundsatz.

§ 11 Wenn man die Saite in 9, 11, 13 Theile theilet, so entspringen die Neunte, die Elfte, die Dreizehnte: drei Uebelklänge.

Das Gehör liebt Einheit und Mannigfaltigkeit, und der musikalische Dreiklang enthält die Genügsamkeit für das so harmonische Gehör: hierin stift eine grose Dritte und grose Fünfte, aber da es Dritten untereinander sind, so befindet sich eine grose Dritte, z. B. zwischen f und a, eine kleine zwischen a und c. Würde man zwei grose Dritten und statt c cis setzen, so müste das Gehör beleidiget werden.

So beleidiget die zweite Fünfte, wie das d, die Neunte zum Hauptklange C; die Fünfte von der Fünfte g. So beleidiget die zweite Vierte, wie das f die Elfte zum Hauptklange C, die Vierte von der achte c, welche schon zur Fünfte g die Vierte war. So beleidiget die zweite Sechste, wie das a die Dreizehnte zum Hauptklange C, die Sechste von der achte c, welche zur grosen Dritte e die Sechste war.

Anwendung.

Dies sind nun drei wesentliche Uebelstände, und es darf die Neunte weder mit der Zweiten, noch die Elfte mit der Vierten, oder die Dreizehnte mit der Sechsten vermischt werden.

Es kommt alles darauf an, daß wir uns bestreben, uns dem eigenen harmonischen Dreiflange zu nähern, daß wir alle mögliche Zusammenstimmungen dahin auflösen, und durch den alleinigen Bezug auf den Hauptklang allen anderen Irrungen vorbeugen die sonst die Harmoniker von der Thätigkeit in der Ausübung abgezogen, und mit gelehrten Tand beschäftigt haben.

Die Zweite von C ist d, die Neunte auch d. Die Vierte von C ist f, die Elfte auch f. Die Sechste von C ist a, die Dreizehnte auch a.

Wenn C seine zwei Wohlklänge bei sich hat, die es zum Hauptklang bestimmen und nebst diesem das d noch beitrifft, so ist d die Neunte; ist aber C nicht Hauptklang der Harmonie, sondern nur Grundton: so äußert sich von selbst die Anwendung, d wird die Zweite, und die Harmonie bezieht sich entscheidender auf das D selbst, oder auf H, oder auf G, das heißt d ist ein Wohlklang, und entweder die Achte von d, Fünfte vom G oder Dritte vom H.

Wenn

Wenn C seine zwei Wohlklänge bei sich hat, die ihn zum Hauptklang bestimmen, und nebst diesen das f oder a noch beitrith: so ist f die Erste, a die Dreizehnte; ist aber C nicht Hauptklang der Harmonie, sondern nur Grundton: so werden in der Umwendung f die Vierte, a die Sechste.

Wirkung.

Deswegen wird das Gehör manchesmal vom d, das zum C beitrith, ergötzt, und ein andermal vom langen Anhalten des d zum C beunruhiget, und zur gänzlichen Befriedigung begieriger gemacht.

Deswegen ist die Wirkung des f in einem oder andern Falle zweier scheinbar gleichen Vierten, des a in einem oder andern Falle zweier scheinbar gleichen Sechsten so verschieden. Der freie Eintritt der 2 4 6 bei einem gebundenen Bass und die nothwendige Vorbereitung der 9, 11, 13 gibt F. 45 diesen Unterschied zu erkennen.

Grundsatz.

§ 12 Es gibt nur drei Wohlklänge; wenn derjenige Klang zum Grunde liegt, der sein Drittel und Fünftel, oder seine Dritte und Fünfte bei sich führet: so ist das eine ächte Harmonie des Hauptklanges. Liegt aber die Dritte oder Fünfte, oder
auch

auch ein Uebelflang zum Grunde, so ist die Harmonie umgewendt.

Anwendung.

Es gibt keine andere wahre Kenntniß der Harmonie, als diese Reduktion, diese Auflösbarkeit einer jeden Harmonie zu wissen, weil auch Uebelflänge in der Hülle der Wohlflänge erscheinen, und denen man auf keine Art die Farbe abziehen kann F. 46.

Wirkung.

Deßwegen läßt sich über ein Gesang, mit Beibehaltung derselbigen Harmonie so viel Veränderung, Umwendung und Abwechslung des Basses anbringen, wovon man täglich in den Variationen gründlicher Tonsezer den Beweis siehet F. 47.

Die übermäßige Neunte ;. B. dis zum C kann sich nicht auflösen, wenn derselbige Bass anhält; weil die Auflösung stufenmäßig geschehen muß: Deßwegen folgt nothwendiger Weise nach C ;. B. Ais, wozu das auflösende cis die Dritte wird F. 68. Die Fehler gegen die gehörige Auflösung widersprechen so sicher der harmonischen Natur, als gründlich die Wohl- und Uebelflänge durch Verhältnisse gefunden werden. Wer den Bezug auf den Hauptklang nicht gelauffig einsehen kann, ist allen dergleichen Fällen ausgesetzt. Man sehe

F. 69. Die Fehler die durch den unterliegenden Hauptklang deutlich und ihre Verbesserung. So wenig als nach dem Grundtone D mit der Siebente, das nämliche C als Haupt- und Grundton folgen kann: so fehlerhaft ist die Folge des Tones 6 nach dem F mit 6 u. s. w.

4
G

5
3

Grundsatz.

§. 13 Die Verhältnisse bestimmen die nähere oder weitere Verwandtschaft eines Tones zu dem andern. In beiden Tonleitern sind alle Arten von Verbindungen der Töne schon begriffen; diese Tonverbindungen wurden sonst Intervallen, d. i. die Zwischenräume zwischen der Achte genannt: es giebt aber außer der Achte noch mehrere, die in einer Zusammenstimmung erscheinen können. Die weiche Tonleiter hat dieselbigen Tonverbindungen als die harte, sie zeichnet sich aber durch die fremden Töne, derer sie wegen ihrer unentscheidenden kleinen Dritte bedarf, noch mehr aus. Die vermischte Leiter besteht aus 12 Tönen, worin alle Töne ihre Wohlflänge finden.

Anwendung.

Der erste Ton A hat die große Dritte c, durch die Umwendung entspringt die kleine Vierte e, a.

Der

Der zweite Ton H hat die kleine Fünfte f durch die Umwendung entspringt die große Vierte f, h, die man sonst auch den Tritonus nennt.

Der dritte Ton C bedünkt manchesmal die übermäßige Fünfte gis — verminderte Vierte gis, c.

Der dritte Ton C hat die große Dritte e — kleine Sechste e, c.

Der vierte Ton D hat die kleine Dritte f — große Sechste f, d.

Der vierte erhöhte Ton Dis hat die verminderte Dritte f — übermäßige Sechste f, dis.

Der sechste Ton F hat die große Siebente e — kleine Zweite e, f.

Der siebente Ton G hat die kleine Siebente f — große Zweite f, g.

Der siebente erhöhte Ton Gis hat die verminderte Siebente f — übermäßige Zweite f, gis.

Fig. 48.

Wer alle diese Tonverbindungen auf dem Tonmase hören will, darf nur

für die große Fünfte acht Zwölftel,	} zur ganzen Saite
für die kleine Vierte zwölf Sechzehntel	
für die kleine Fünfte acht Elftel,	
für die große Vierte elf Sechzehntel	
für die übermäßige Fünfte zwei Zehntel zu fünf Sechzehntel.	

für die verminderte Vierte vier Zehntel zu fünf
Sechzehntel.

für die große Dritte acht Zehntel,	} zur gan- zen Saite
für die kleine Sechste zehn Sechzehntel	
für die kleine Dritte zehn Zwölftel	
für die große Sechste sechs Zehntel	

für die verminderte Dritte elf Dreizehntel zur
ganzen, für die übermäßige Sechste elf Dreio-
zehntel zu acht Sechzehntel ertönen lassen.

Die Verhältniß der verminderten Dritte sollte

eigentlich 55: 64 oder $\frac{11}{13}$ zu $\frac{5}{64}$ und nicht $\frac{11}{13}$

zu $\frac{4}{64}$ oder der ganzen Saite sein, allein dieser

Unterschied ist nicht so merklich, und diese unter-
schobene Verhältniß gibt doch dem Gehöre wie
dem Auge und Gefühle die Wahrheit zu erkennen.

Ferner muß man zur ganzen Saite
ertönen lassen:

für die große Siebente acht Fünfzehntel,
für die kleine Zweite fünf Zehn - Sechzehntel,
für die kleine Siebente fünf Neuntel,
für die große Zweite neun Zehntel,
für die kleine Siebente neun Sechzehntel,
für die große Zweite acht Neuntel,
für die kleine Siebente acht Vierzehntel,
für die große Zweite sieben Achtel,

für

für die verminderte Siebente sieben Zwölftel,
für die übermäßige Zweite zwölf Bierzehntel.

Die Verhältniß der verminderten Siebente

$\frac{7}{12}$ unterscheidet sich von der achten $\frac{75}{128}$ wie 150

von 149. Hier werden dreierlei grose Zweiten an-

gegeben; diejenige von $\frac{1}{7}$ zu $\frac{1}{8}$ findet sich, wie

gemeldet worden, so wenig in der Leiter, als die

achte Unterhaltungssiebente $\frac{1}{4} : \frac{1}{7}$

Die anderen aber von $\frac{1}{8}$ zu $\frac{1}{9}$ von $\frac{1}{9} : \frac{1}{10}$ kom-

men in der harten Ton-

leiter zwischen c d d e vor.

Dieses e, welches zum d näher ist, als d zu c, ist
die wahre Dritte vom C, nicht aber die Fünfte
vom a, denn wenn wir mit der Verhältniß eines
Drittels das e vom C herleiten, so wird das

G die zahl $\frac{1}{3}$

D $\frac{1}{9}$

H $\frac{1}{27}$

E $\frac{1}{81}$ und nicht die Zahl
E 3

$\frac{1}{80}$ bekommen, die auf $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{20}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{5}$ auflösbar ist, und der großen Dritte vom C zukömmt.

Wirkung.

Wegen diesem Unterschiede von $\frac{1}{80}$ zu $\frac{1}{81}$ (welches das comma genannt wird) greift ein jeder Geiger, der ein gutes Gehör hat, das e, wenn es zur Harmonie vom C die große Dritte sein soll, auf der a Saite mit dem vierten Finger, und etwas tiefer den größeren Antheil $\frac{1}{80}$, als das leere e klingt, welches zum a als die Fünfte $\frac{1}{81}$ und etwas höher gestimmt worden.

Deswegen klingen die leeren Saiten e als Dritte zum C, und a als Dritte zum F, auf den Geigen sehr rasch. Fig. 49.

Um diesen Unterschied auf dem Tonmase zu hören, darf man nur 5 Neuntel gegen 9 Sechzehntel klingen lassen. Der gewöhnliche halbe Ton h zu c wird von 8 Fünfzehntel zu 8 Sechzehntel, der kleine halbe Ton wie c zu cis, welches als Dritte zum A die Zahl 25 bekömmt, von 8 Zehntel zu 10 Zwölftel ertönen. Wenn man mit dem e zum Gis durch den Weg der Fünften eben so fortfahren wolte,

wolte, als mit dem c zum e geschehen, und wieder mit dem zu sehr erhöhten gis, das besser as heißen soll, zum C den nämlichen Proceß anstellte, so würde dieses um drey solche Commen erhöhte C nicht mehr die Achte, sondern viel höher sein. Diese Erfahrung gab den Alten Anlaß zu glauben, daß jene Herleitung c g d a e | e h fis cis gis | as es b f c dreimal vorgenommen, und ein C lieferte, das von der Achte C um einen ganzen Ton unterschieden war, oder daß neun Commen einen ganzen Ton, fünfthalbe einen halben, zwei einen Viertelston ausmachen. Deswegen bekam die Figur, die um einen halben Ton erhöhen soll, unser gewöhnliches Kreuz 4 Zwerchstriche, und Aristoxen, der Viertelstöne in einer stufenmäßigen Ordnung (in seiner enharmonischen Leiter) setzen wolte, gab dem Zeichen nur zwei Striche \times , welches zu jeziger Zeit, da die Viertelstöne nicht mehr bezeichnet werden, zum doppelten Erhöhungszeichen dienet, und das f gleichsam zu g macht. Wer sich die Mühe geben will, obige Berechnung dreimal anzustellen, wird finden, daß 8 Commen zu wenig, und 9 zu viel seien, und wer die Verhältnisse des großen Tones

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ theilen wolte, müßte

zwei Verhältnisse $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{17}$ / $\frac{1}{17}$ $\frac{1}{18}$ setzen, deren
E 4
letzte

letzte kleiner ist als die erste, und hieraus erhellt, daß es keine wahre mathematische Hälfte gebe, und die Verhältniß des halben Tones sich nicht anders bestimmen lasse, als diejenige in der Reiter zwischen zweien Tönen, die neben einander liegen.

Hierher rührt die Unentbehrlichkeit einer **Stimmmaßigung** (Temperatur) daß ein Klavierstimmer das e zum A nicht zu tief, und zum C nicht zu hoch stimme, sondern soviel es das Gehör zuläßt, alle Dritten hochschwebend und alle Fünften tiefischwebend stimme.

Wenn es möglich wär, alle mögliche Töne ganz rein zu stimmen, und dasjenige zu erzielen, wornach so viele mit unnützer Müh gestrebt haben; so würde in der Musik alle Mannigfaltigkeit der Töne aufhören, und die Wahl eines Haupttones zu einem Stücke wär unnöthig. Wenn auch die **Maßigung** unentbehrlicher ist, so folgt noch nicht, daß die Musik keine Verhältnisse habe. Man höre einen Geiger, der keine leere Saiten greift, und in der Applikatur spielt, und es wird schwer sein zu errathen, ob er aus dem a oder as spiele. Die Sympathie der obschon gegriffenen Tönen mit anderen leeren Saiten kann noch einige Bestimmung herleihen. Und die Verschiedenheit der Lage, der Stärke, weniger oder mehr consonirenden

den

ben Tönen leistet uns in der harmonischen Sprache die vortrefflichsten Dienste, wenn es um den Ausdruck der Leidenschaften, um die Schilderung der Gemälde zu thun ist.

Je weiter man Fünftenweis voranschreitet, und Kreuze setzt, desto rascher ist die Wirkung. Der Ton F wird die Meerstille malen, B die Einsamkeit schildern, Es die Nacht und As eine schwarze Idee vorstellen: G schon ländliche Freuden, D aufbrausende Munterkeit, A helle Gegenden, E brennendes Feuer u. s. w. sehr glücklich treffen. Das weiche G ist schon schwermüthiger als das traurige weiche D u. s. m.

Daß das harte D der stärkste Ton ist, kommt von seinen leeren Saiten her, denn die drei fürnehmsten Töne der Leiter g d a sind leer, und noch dazu der fünfte vom fünften das e: so daß ein jeder noch eine leere Saite zur Fünften habe.

Grundsatz.

§ 14. Je näher die Verhältniß eines Tones mit dem andern ist, desto angenehmer, aber einfacher, je entfernter die Verhältniß ist, desto mannigfaltiger aber weniger angenehm klingt sie dem Gehöre. Die Anwendung muß eben so verschieden sein, als verschieden wir die Verhältnisse entdecken.

Anwendung.

Das Gehör würde von einem entsetzlichen Mißlaut beleidiget werden, wenn wir lauter Uebellänge ohne Wohlklänge setzen: aber ekelhaft fiel es aus, wenn eine Einförmigkeit von Wohlklängen ohne allem Gewürze der Uebellängen anhielt. Da die Uebellänge allmählig weiter vom Hauptklänge entfernt sind: so erfordert die Ordnung der Dinge, daß sie nicht zu frech, dem Ohre aufgedrungen, sondern mit Wohl und Vorbereitung vorkommen, und da die Neunte die Achte verzögert, die Elfte den Platz der Zehnte, die Dreizehnte den Platz der Zwölften eingenommen zu haben scheint: so müssen auch diese drei Uebellänge in ihre nah gelegene Wohlklänge sich auflösen.

Die übermäßige Fünfte, und ihre Umwendung die verminderte Vierte; die verminderte Dritte, und ihre Umwendung die übermäßige Sechste gehören nicht in die Reihe obiger 8 Wohlklänge, welche von dem zergliederten untrennbaren Dreiklänge entnommen worden. Es kann kein Tonstück hiemit anfangen noch endigen, und sie bedarfen aber auch keiner stufenmäßiger Auflösung, wie die eigentliche Uebellänge.

Die übermäßige Fünfte, und ihre Umwendung erfordert eine Vorbereitung, auch die verminderte Dritte wird füglich vorbereitet, die übermäßige Sechste aber, deren Härte wegen ihrer weiten ausgedehnten Lage, vom Grundtone weniger merkbar wird, pflegt frei einzutreten. F. 50.

Unter den Siebenten ist die Unterhaltungssiebente jene von 9 Sechzehntel die angenehmst harmonirende, womit man sich lange unterhalten kann, diese bedarf keiner Vorbereitung f. 51, und nur in dem Falle wird sie vorbereitet, wenn der Ton z. B. das f, das zum G die Siebente wird, schon vorher in der Harmonie gewesen, und in der nämlichen Stimme liegen bleiben kann. F. 52.

Da das Gehör von der Unterhaltungssiebente nicht ganz befriedigt wird, so muß sie sich doch hinunterzu gegen den Hauptklang stufenweis bewegen, und nur selten kann sie die Freiheit haben vom folgenden siebenten Tone aufgelöst zu werden F. 53, oder wenn sie einmal in die Höhe steigen darf; so muß es vom f ins fis als große Dritte vom Schlußfallmäßigen D zum Haupttone G geschehen F. 54. Die Verhältniß der verminderten Siebente, die dem siebenten erhöhten Tone in weicher Leiter zukommt, wird vom E wozu gis die große Dritte ist, bestimmt: E hat die
Zahl

Zahl $\frac{1}{30}$ in der Leiter, und läßt sich auf $\frac{1}{15}$ zurück bringen, hiezu verhält sich das G_{is} wie das Fünftel, also $\frac{1}{75}$, und das höhere f die zweite Achte von $\frac{1}{33}$ wie $\frac{1}{128}$

Diese Verhältniß von $\frac{1}{75}$ zu $\frac{1}{128}$ ist zwar
 G_{is} f

nicht so harmonisch, als jene der Unterhaltungssiebente, aber der Abstand ist noch geringer, und sie erhält deswegen in der Anwendung die nämliche doppelte Freiheiten, ohne Vorbereitung eintreten, und in die Höhe sich auflösen zu dürfen.
 Fig. 55.

Die Siebente des siebenten Tones in harter Leiter, deren drei Dritten in der Zusammenstimmung des fünften Tones schon enthalten sind, stimmt der Unterhaltungssiebente, auch wegen der Gleichheit des Abstandes 9 : 16 am nächsten, und kann auch ohne Vorbereitung eintreten, muß sich aber gleich anderen Uebelflängen allzeit ohne Ausnahme nothwendiger weise hinunterzu auflösen.
 Fig. 56.

Man

Man muß mit dieser Siebente die Siebente des zweiten Tones H in der weichen Tonart A nicht vermischen, denn obschon der nämliche Abstand der äußeren Töne hier bleibt, so sind doch die Zwischentöne nach Maßgabe der oben erschaffenen weichen Leiter sehr verschieden, denn

	f	zum d	verhält sich in der weichen Leiter
wie	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	eine wahre kleine Dritte, nicht
wie	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{27}$	in der harten Leiter
und	a	zum d	in der weichen Leiter verhält sich
wie	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	
nicht	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{27}$	in der harten Leiter.

Diese muß gleich andern Uebelflängen vorbereitet und aufgelöst werden. Für die Wahrheit dieses neuentdeckten Unterschieds siehe F. 57. ein sprechendes praktisches Beispiel.

Wenn aber dieser Ton seine große Dritte zur kleinen Fünfte bekömmt, und gleichsam den fünften vom fünften Tone vorstellet, dann kann die Siebente ohne Vorbereitung eintreten Fig. 58. Auch die Siebente des zweiten Tones muß auf die Vorrechte des so harmonischen Abstandes 9: 16



Verzicht thun, wegen der Lage ihrer Dritten. Die angenehmste und unangenehmste können zum Beispiel dienen. Die angenehmste

G \smile h \frown d \smile f
 große 3te kleine 3te kleine 3te

hat ihre kleine Dritten beisammen liegen, ihr gleichet H \frown d \frown f \smile a. Die unangenehmste

C \smile e g \smile h
 große 3 kleine 3 große 3

hat ihre große Dritten verstreuet, und dieser gleichet gegenwärtige

D \frown f \smile a \frown c
 kleine 3. große 3. kleine 3. F. 59.

Noch übelklingender ist die Siebente des sechsten und dritten Tones, und die unangenehmste die große Siebente, wie oben auf dem Tonmaße gezeigt worden, und wie aus der Lage der Töne eben so, als aus dem Abstände der Siebente zum Hauptflange erhellet F. 60. Die Vorbereitung eines übelklingenden Tones muß immer mit einem Tone geschehen, der weniger übelklinget, und die Auflösung mit einem solchen, der frei eintreten darf. Da drei Wohlflänge sind; so kann jeder Uebelklang schon auf dreierlei Art vorbereitet und aufgelöst werden, aber auch eine Siebente, die besser tönt, kann eine andere Siebente, die übelklingender ist, vorbereiten und auflösen. Nur muß

das

das allgemeine Gesetz der Auflösung dabei nicht übertreten werden, welches gebiethet, daß der übelklingende Ton sich hinunterzu bewege, und nicht anhaltend ein Wohlklang werde wie in dem ersten Schlag Fig. 61. wo die Siebente es im zweiten Viertel, im Dritten zum Hauptklange wird.

Die Neunte kann von jeder Siebente nebst den Wohlklängen, F. 62; die Elfte nebst vorigen auch von der Neunte F. 63. die Dreizehnte sogar auch von der Elfte F. 64. vorbereitet werden, aber nur ein Wohlklang kann sie auflösen; weil nach einer Verbindung von so entfernten Tönen das Gehör keine einseitige sondern vollkommene Auflösung fodert.

Wirkung.

Die Uebelklänge tragen zur Pracht eines Stückes unendlich viel bei, und gleichwie ein abgestuftes Tonstück, wo die kleine Sinne sich merklich von einander trennen, ins lustige, komische tändelnde fällt; so gewinnt hingegen ein mit Uebelklängen durchwebter Satz desto mehr Majestät und Ansehen, je begieriger das Gehör durch die allmälige Vorbereitungen und Auflösungen geworden Fig. 65.

Diese ungezwungene freie Bewegung der Bratsche, und tausend dergleichen harmonische
Schön.

Schönheiten der Vollstimmigkeit kann niemand zu Stande bringen, der nicht das System der Neunte, Elfte, Dreizehnte durchgedacht hat. Soweit reicht das bloße Genie nicht, und wenn auch die Natur oder das Gehör jemanden ein Stück Wegs leitet: so verirrt man doch ohne sicheren Grundsatz gleich den Pfad.

Wenn Wohlklänge mit den Uebellängen in der Bezieserung vorkommen, so werden die Elfte und Dreizehnte deutlicher mit 4 und 6 bezeichnet, weil sie desto leichter gefunden werden. Die Uebellänge können bei den unrecht gelegten Haupttönen obigen Fehler gegen den Tact noch fühlbarer machen Fig. 66.

Die übermäßige Fünfte aber und die verminderte Dritte, die weder in die Klasse der Wohl- noch Uebellänge gehören, und nicht auf den Hauptton fallen, nehmen beide Lagen 67.

Es gibt eben so vielerlei Neunten als Zweiten, Elfren als Vierten, aber nicht so vielerlei Dreizehnten als Sechsten, denn wenn z. B. C die übermäßige Dreizehnte als bekommen sollte: so müßte ein Ton vorher gehn, wozu als Wohlklang war, und ein Ton folgen, in dessen Harmonie das als sich in einen Wohlklang auflösen könnte.

Grundsatz.

§ 15 Die Schlußfälle sind die entscheidenden Stellen in einem Tonstück. Man kann von einem Tone nicht in den andern als durch Schlußfälle kommen. In der harten und weichen Leiter sind drei Töne mit großer Dritte und großer Fünfte, drei Töne mit kleiner Dritte und kleiner Fünfte, und ein Ton mit kleiner Dritte und kleiner Fünfte. Das sind also 6 Töne mit großer Dritte und großer Fünfte, 6 Töne mit kleiner Dritte und großer Fünfte, 2 Töne mit kleiner Dritte und kleiner Fünfte.

Anwendung.

Hieraus folgt, daß, wenn jemand beim ersten Schritt ins Theater z. B. die C Harmonie höret, nicht deswegen schließen darf, daß aus dem C das ganze Tonstück gehe, und C der erste Ton sei, weil C der fünfte vom harten F, der vierte vom harten G, der dritte vom weichen A, der sechste vom weichen E, der siebente vom weichen D sein kann.

Eben so kann das weiche A nicht nur der erste, sondern auch fünfte vom weichen D, vierte vom weichen E, dritte vom harten F, sechste vom harten C, zweite vom harten G sein.



Eben so kann das H mit kleiner Dritte und kleiner Fünfte, der siebente Ton vom harten C, der zweite vom weichen A, und der vierte erhöhte vom harten F sein.

Wenn auch diese Töne ihre gehörige Siebenten bei sich führen: so bleibt doch immer noch die Mehrdeutigkeit.

Die Harmonie des erhöhten siebenten Tones in weicher Leiter z. B. Gis h d f begreift drei kleine Dritten, man kann also bey jedem Tassen als Hauptklänge anfangen, und z. B.

Gis	h	d	f	als siebenten zum weichen A betrach-
as	H	d	f	C ten
as	ces	D	f	Es
gis	h	d	Eis	Fis
Cis	e	g	b	D
des	E	g	b	F
des	fes	G	b	As
cis	e	g	Ais	H
Dis	fis	a	c	E
es	Fis	a	c	G
es	ges	A	c	B
dis	fis	a	His	Cis.

Wenn man beim vierten erhöhten Tone, statt dem dis das hiemit so zweideutige es setzt: so haben wir den fünften schlussfällmässigen Ton von beiden Tonarten B.

Der vierte
 Dis f a c
 Gis b d f
 Cis es g b
 Fis as, c es
 H des f as
 E ges b des
 A ces es ges
 D fes as ces
 Fis fis a cis e
 His d fis a
 Eis g h d
 Ais c e g

Der fünfte
 F a c es
 as B d f
 des Es g b
 ges As c es
 ces Des f as
 fes Ges b des
 a H dis fis
 d E gish
 g A cis e
 c D fis a
 f G h d
 b C e g.

Wenn man beim zweiten schlußfällmässigen
 Tone z. B. in weicher Leiter von A, H dis f a,
 statt dem H und dis, die hiemit so zweideutigen
 Töne ces und es setzt, so haben wir den zwei-
 ten schlußfällmässigen Ton vom weichen Es. Es
 gibt also in 12 Tonarten 12 zweite zweideutige
 Töne.

H dis f a	F a ces es
E gis b d	B d fes as
A cis es g	Es g bb des
D fis as c	Gis his d fis
G h des f	Cis eis g h
C e ges b	Fis ais c e

Beim Dreiklang der übermässigen Fünfte, der aus
 zwei Dritten besteht, kann man von einem jeden

Tone eine andere Harmonie anfangen, und durch Aenderung der Vorzeichnung drei verschiedene Harmonien erfinden.

C e gis,	E gis, his,	As c, c,
Des f, a,	F, a, cis,	A, cis, cis,
D, fis, ais,	Ges, b, d,	B, d, fis,
Es, g, h,	G, h, dis	Ces, es, g.

Durch die Schlußfälle geht man in einen andern Ton über, durch die Zweideutigkeit unter sich wird dieser Uebergang schleichender. Zwölf Töne sind ; von jedem kann man in die andern elf übergehen, und z. B. vom harten C ins harte Cis, vom weichen C ins weiche Cis, vom harten C ins weiche Cis, vom weichen C ins harte Cis.

Vom harten C ins weiche C bedarf man keines Uebergangs ; weil schon die Aenderung der Dritte die Tonart bestimmt ; also giebt es viermal 11, d. i. 44 Ausweichungsarten , wenn sie aber alle in allen Tönen verschieden gemacht werden, 528.

In einem Tonstück, wo ein Hauptton herrschen soll, (hievon sind Recitativ und Orgel-Präludien, Orgel-Modulationen u. d. m. ausgenommen) kann man nicht in alle Töne ausweichen. Wir haben nur zweierlei Tonarten ; also ist der siebente in harter und zweite in weicher Leiter, wegen

wegen seiner kleinen Fünfte unfähig Hauptton zu werden, und man kann nur in die drei harte und weiche Tonarten in jedem Stuf ausweichen.

Wirkung.

Wollte man z. B. vom harten C ins weiche H mit zwei Kreuzen ausweichen, so wär der Weg ins harte D auch mit zwei Kreuz; ins harte B mit zwei-Been, ins weiche G mit zwei Been eben so weit, und hieraus folgt, daß man die Stufen der natürlichen Leiter niemals überschreiten darf. Siehe Fig. 70, wo im harten C as ohne alle Ursache angebracht ist. Wenn es dazu kommt, wie F. 71, so bezieht sich dieser Tonwechsel aufs weiche G, welches mit zwei Been der Mittler ist, zwischen einem Tone mit keinem b, und einem andern Tone mit 3 Been. Die Bewegung, die in diesem Beispiel herrscht, wird die widrige genannt, weil fast jede Stimme einen andern Gang nimmt, sie ist die fähigste, Mannigfaltigkeit zu erzielen, und das Gehör auf eine feine sublimen Art zu unterhalten, statt daß die platte grade-Bewegung, worin alle Stimmen gleich fortwanderen, durch ihre Monotonie gar bald Ekel erweket. Dies ist die Ursach, warum beim Anhören zweier einander widersprechenden Haupttönen (wie in dem alten Menuet F. 72) das Gehör die Folge F. 73 schon

zum Voraus erwartet. Wer nun die Schlusfälle, die mehr oder weniger entscheidende Harmonien, alle Zweideutigkeiten kennt, wird im Stande sein nach Willkühr zu täuschen und zu überraschen.

Es läßt sich also, wenn man mit sicheren Grundsätzen in grader Richtung zur Thätigkeit fortschreitet, die Summe der Harmonik in ein kurzes System drängen, und aus dem, was bisher in diesen wenigen Bogen gesagt worden, erhellet folgender Schlusatz.

7 Töne sind in der diatonischen oder einfachen Leiter	} Summe der Harmonik
12 in der vermischten oder chromatischen Leiter	

Die Dritte zum Hauptklange kann hart oder weich sein, also entstehen

2 Tonarten. Hierin klingen drei Töne wohl und vier übel, folglich sind

3 Wohlklänge: Der Hauptklang seine Dritte und Fünfte

4 Uebelklänge: Die Siebente, Neunte, Elfte, Dreizehnte. Die drei Wurzel-Wohlklänge können verlegt werden, und die Begieferung ändert sich, daher entstehen aus den Ummwendungen und subalternen Verhältnissen

8 Wohlflänge. Manche Siebente ist in näherem, manche in weiterem Abstände, diese ist wegen ihren Zwischentönen angenehmer, jene unangenehmer, und daher entstehen für die Praxi unentbehrliche

7 Siebenten. Eine Harmonie von drei Tönen kann auch die 3 und 5 in den Bass legen, hiedurch entstehen

2 Umwendungen, und ihre Bezifferungen sind

$\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ Eine Harmonie von mehreren Tö-

nen kann nebst 3 und 5 auch die 7 9 11 13 in Bass legen, und daher kommen

	6	6	6	7	7	7
6 Umwendungen	5	4	4	4	5	5
	3	3	2	2	2	3

wenn die Dritte, Fünfte, Siebente, Neunte, Elfte, Dreizehnte zum Grund liegen.

Mit dem C kann cis nicht tönen; denn eins schließt das andere aus; aber jeder Ton kann eine dreifache 3, 5, 7 haben, dreifache 6, 4, 2 als die Umwendung von obigen, also giebt es

18 Tonverbindungen. Nicht nur ein Wohlklang, sondern auch ein wenig entfernter Uebelklang kann einen weiteren vorbereiten, also

gibt es eine einzige Vorbereitung weniger als Töne, nämlich

6 Vorbereitungen. In jeder Tonart kann man auf fünferlei Art schließen, also sind

10. Schlußfälle. Zwölf Töne sind in der vermischten Leiter, von jedem kann man in die elf andern auf viererlei Art anstweichen, folglich sind

44 Ausweichungen.

Alle mögliche Mehrdeutigkeit schränkt sich ein auf 6 Fälle der harten und weichen Tonart, 2 Fälle des Tones mit kleiner Fünfte, 4 Fälle des erhöhten siebenten in weicher Leiter, 2 Fälle des vierten erhöhten mit einem Fünften, 2 Fälle zweier schlußmäßigen zweiten Tönen, 3 Fälle der übermäßigen Fünfte.

Die Wirkung aller dieser Töne, Tonverbindungen und Tonfolgen wird eben so einfach seyn, als nahe Verhältnisse vorkommen, und eben so manigfaltig, als weiter abstehende Verhältnisse gewählt werden. Die Rücksicht auf die gleichtönende und nachfolgende Harmonie wird aus eben denselbigen Grundsätzen schließen, was für das menschliche Herz täuschend oder überraschend sei.

Es werden die Grundsätze uns in der Thätigkeit immer begleiten, wenn derjenigen mathematischen Berechnung, die auf dem Tonmaße sich und hörbar geworden, die Wirkung getreu entspricht, und dieß ist, was ich unter der Harmonie zwischen Grundsätzen, ihrer Anwendung und der Wirkung verstehe.

Diese Wahrheiten, die in Frankreich übersetzt und gedruckt worden, sind in den Mannheimer Tonschriften sehr oft, und in allen fast möglichen Gestalten schon vorgekommen, und ich verdiente, ich weiß es, billig den Vorwurf, daß ich das nämliche zu oft und den geübten zum Ueberdruß sage, und wenn ich zwischen diesen und einem anderen Vorwurf den ungeübten zu neu, zu philosophisch, zu undeutlich zu sprechen, die Wahl hätte: so würde ich wünschen meinen Lesern zu gute lieber mit Aekel verstanden als mit Ungierde bewundert zu werden.

Abbè Vogler.

Die Herausgaben der Mannheimer Tonschule sind nun geendiget, und es ist an dem, daß ich auf dem königlichen französischen großen Operntheater eine Pastoral Eglé und eine Tragödie Ariadne en Naxe aufführen werde.

Ich lasse jezo meinen Landesleuten Zeit, den 36. Betrachtungen nachzudenken, die praktische Stüle anzuhören, während dem ich meine Harmonik in die französische Sprache umkleide.

Mein Patriotismus kann nichts dabei leiden, wenn ich nach meinen deutschen Tursen auch den Geschmak und die Aufnehmlichkeit fremder Nationen zu erproben suche. Wenigstens werde ich in einem ganz andern Kreise, wo die Stimme eines zahlreichen untäuschbaren Publikum und keine einzelne Hof- Caballe richtet, meine Kräfte und Zulänglichkeit innerer fühlen und mich zum ferneren Dienst für mein Vaterland versuchter widmen können, wenn auf dem neuen Theater in Paris meine neue Musik einmal aufgeführt seyn wird.

Ich finde, daß es Deutschen sehr interessant seyn möchte, von dem Zustand der Musik in Frankreich eine ächte Beschreibung zu wissen, besonders weil in Deutschland keine neue Mode eine andere Vaterstadt als Paris angeben darf.

Vom

Vom Zustand der Musik in Frankreich.

Es ist zu bewundern, daß die französische Nation, der man die Feinheit im Denken, die Aufnehmlichkeit zum Empfinden, die Stärke der Einbildungskraft wenigstens bei gärtlichen Gegenständen nicht absprechen kann, unter allen Nationen in der Musik noch allein zurückgeblieben.

Von den Griechen kam die Musik zu den Römern, und behielt immer in Italien ihren wahren Sitz und die Oberhand, bis in die späteren Zeiten, die man nicht über 50 Jahre ausdehnen darf, die Deutschen angefangen haben, sich der Harmonie zu bemätern, daß große erhabene complicirte zu erlernen, und dann endlich auch ihren Schwung zu mäßigen, ihr Feuer, das in Gothische Wilde ausbrechen wollte, zu dämpfen, ihr starkes Getöse zu verflüchten, und — ich spreche nicht als Deutscher sondern als Kenner, wenn ich behaupte, daß sie alles fähig sind in irgend einer Ausführung, es sey instrumentalischer Vortrag, oder Fertigkeit der Kehle, oder großer Meistersatz, alles — alles zu leisten.

In der Fähigkeit zur Musik, wenn wir die älteren Zeiten der französischen Nation nachspüren, werden wir uns bald verlieren.

Es ist so wahr, als besonders, daß zur Zeit, wo die Corellischen Sonaten herauskamen, in der großen Stadt Paris, in ganz Frankreich ohnehin, kein Virtuoso war, der sie spielen konnte.

Es ist eben so wahr, daß man drei außerlesene Genien nach Rom geschickt, und dort ein ganzes Jahr sie besoldet hat, nur um diese neuen harmonische Geburten kennen zu lernen, und daß diese Adepten, als sie nach Paris zurückgekommen, über ein ganzes Jahr lang die einzigen waren, die diese Musik spielen konnten.

Lulli ein so großer Geiger als Tonsetzer seiner Zeit, ein Italiener von Geburt, zündete den Franzosen das Licht an, und von dieser Zeit fängt die erste musikalische Epoche in Frankreich an.

Rameau war der zweite, der aber mit mathematischem Scharfsinn ein System schrieb, und eben so bündig den forschenden Geist mit Wahrheiten überzeugen konnte, als glücklich er das wolüstige Ohr mit seinem klaren Gesang zu täuschen wußte.

Freilich war sein System noch nicht vollständig, alle mögliche Materialien zum harmonischen Lehrgebäude waren noch nicht aufgehäufet und zur Schau ausgesetzt. Freilich glich sein Gesang keinem einzigen feinen italienischen oder auch reinen

nen deutschen Gesänge seiner gleichlebenden Mits-
genossen. Eine alte Steifigkeit, ein Choral-
mäßiger Hang zur weichen Tonart flehte dem
schönsten, nettesten, präcisen Vortrage der Worte
noch immer an, nur seine Chöre waren von wes-
sentlicher Schönheit, die sich bis in die späteste
Zeiten erhalten wird.

Allein Rameau bleibt immer ein seltener
Mann, und beschämt alle blinde Praktiker, die
ohne Gedanken singen, das heist, ohne Grund-
sätze componiren, aber eben so auch die phantasti-
schen Theoretiker, jene stumme Orgelpfeifen, die
dem Baumeister zur symmetrischen Schönheit die-
nen, nie aber mit allen ihren Säulen von Zuh-
lern einen angenehmen Laut geben können.

Frankreichs Oper, von einer wichtigen kö-
niglichen Stiftung unterstützt, durch einen tägli-
chen Fortgang über 120 Jahre schon versichert,
mit Längen, Dekorationen, Kleidungen von Costü-
me geziert, (Vorteile, deren keine Singbühne in
Europa sich rühmen darf)—Frankreichs Oper lag
im tiefen Schlummer. Lullens, Rameaus Ge-
sänge lernet jeder Greiß stückweis brummen, je-
des Kind suchte sie nach zu lallen, und das war
beinah dieselbige Wirkung, die die einflängigen
Gei-

Seigen und der mit der Bratsche so sachte fortwandelnde Baß auch in der Oper leisten konnten.

Die französische Ohren mußten nun geweckt, erschüttert und aufmerksam gemacht werden.

Hiezu war Gluck bestimmt; dieser kam, und griff mit Feuer an, brachte seine Iphigenie en Aulide nach Paris, die nach Racinens Tragödie aber zum Singspiele geschaffen war. Es galt nun, eine Epoche zu stiften, die Widersprüche haben muß. Alle Gelehrte, Aesthetiker, Kenner vom ersten Rang, und — vergessen wir nicht, die großmüthigste Schützerin der schönen Künste, würdige Tochter der unsterblichen Theresia,) sahen die Schönheiten des deutschen Tonsetzers ein, der das schläfe Recitativ erhob, das feile modernde Ritoruelle außgemerzt, alle und besonders die blasende Instrumenten beschäftigt, Bilder, musikalische Gemälde aufgestellt, nur das Wahrscheinliche, den reißendem Strom der Leidenschaften, statt der frostigen alletags Zwischenspielen, drei Stunde fortgesetzt, und gezeigt, was die Musik vermag, wenn sie dramatisirt wird. Von gleicher Wirkung waren seine folgenden Opern Iphigenie en Tauride, Armide, dann wurden auch seine italienische Opern Alceste und Orphé
aus

aus dem italienischen übersezt, und zur französischen Bühne eingerichtet, die man immer mit Beifall wiederholet hat.

Von dieser Zeit an sind alle alte Opern vom Theater verbannt. Niemand will die alte französische Musik, das trockene steife mehr ertragen.

Das Pariser Publikum, das die feinsten Kunstrichter in der Dramaturgie enthält, kann kein mittelmäßiges Gedicht ertragen, und die schönste Musik gefällt nicht, wenn sie matte Worte, fades Gewäsch, vorzüglich aufgehaltene Handlungen bekleidet, die Pastoral-Oper oder Tragödie-Oper muß immer ein dem Charakter entsprechendes Dram seyn.

Nach dieser großen Epoche und gewaltsamer Verdrängung alter Musiken ist der berühmte Piccini von Neapel hieher beschrieben worden, dessen Roland 75 Vorstellungen mit allgemeinem Beifall gehabt hat. Die Produkten dieses sanften gesängigen Tonsetzers, und andere Compositionen von Philidor und Gretri wechseln jezo mit den Gluckischen ab.

Gluck ist noch wirklich mit der Danaide einem Gedicht des Freiherrn von Tschoudi beschäftigt, die man hier mit froher Ungedult erwartet,

Alle Balleten werden mit ins Drama eingeflochten, auch jene Ungereimtheit fällt in Paris weg, daß man nach einer heroischen Aufzuge einen Gaukler heruntäandeln sehe, der mit dem Vorigen in keinem Bezug stehen kann.

Wie weit nun die Franzosen von den Italienern im Geschmack unterschieden seyn, läßt sich hieraus von selbst schließen. Ohne Decorationen, ohne vernünftigen und analogen Tänze, mit schlechten Recitativen ohne Declamation, ohne gebundene Sprache uncharakteristisch gekleidet stehen paar Frauenzimmer und paar Castraten kalt da, singen wechselsweis, nach dem ihnen das Orchester seinen Zutritt gestattet, ihre Passaggen ab, und zeigen die Geläufigkeit ihrer Kehle. Das Publikum nimmt nicht den mindesten Antheil daran, was sie vielleicht sagen wollten, bei den Recitativen gähnt man, die gemeine Arien werden verplaudert, niemand horchet, in den Logen spielt man, trinkt Caffee, speist zu Nacht, oder schlieset manchesmal aus Eitel gar das Fenster zu, das aufs Theater führet, bis das Hauptstück vom Concert, vielleicht auf 5 Minuten, die Leute zum Stillschweigen beweget, und die zerstreuten beilocket, um jenem Rondo zu applaudiren, auf dem der Castrat wie auf seinem Steckenpferde alle Tage

Tage herumklopirt, der von mehreren Kapellmeistern an verschiedenen Orten wie eine Puppe jede andere Jahreszeit ein anderes flatterhaftes Gewand hat angemessen bekommen.

Wer soll aber nach solche Recitativen mit einem einzigen frazenden Violonzell und tausend dergleichen Ungereimtheiten ertragen können? Wie viel beleidigender Unsinn ist nicht in den meistens zum Eckel und nach der Mode zugeschnittenen Gedichten.

Wenn man ohne Rücksicht auf Gewohnheit, Mode vergessend, von Vorurtheilen unbefangen, den Eindruck, den das Schauspiel auf die unge-täuschte Natur machen soll, untersuchen wollte, alsdann würden mit mehr Entscheidungen die Schwächen entdeckt, mit mehr Ueberlegung die Fehler vermieden werden.

Ein jeder Dichter, jeder Harmoniker müßte vor sich so gestimmt seyn, als wenn es Ihm ob-läge, ein ganz neues Dram zu erfinden, und keiner würde, wie es leider alle Tage geschieht, vom alltäglichen eine fade Wiederholung hinschreiben.

Wenn ich mich selbst zu Rath ziehe, vom Eindruck den die erste Oper auf mich gemacht hat, (dies ist eine Lieblings-Idee, die ich immer nähre) so finde ich die Sprache des Gefühls, die ganz anders vernünftelt, als es das beneblende Costüm haben will.

Ich hörte immer von Oper sprechen, von dem herrlichen Gesang, von der prächtigen Musik u.s.w. Ich wurde so begierig, aber von dem enthusiastischen Rufe so getäuscht, daß ich mir keinen Begriff zu machen wußte, und eben einen Begriff machte, der alles übersteigt, was nur gedacht werden kann.

Es war eine von den prächtigsten italienischen Opern. Mit einer Begierde, die ihres gleichen nicht hat, lauerte ich auf den Anfang — und ich hörte eine Sinfonie, die recht schön war — aber eine Sinfonie, von welcher Gattung ich schon mehrere gehört hatte, und die von den gewöhnlichen sich so wenig auszeichnete, als unzusammenhängend mit der Folge sie mir vorkam.

Wie wenig Ouverturen gibt es, die eigene Charakteristik enthalten, und mit dieser wahren Lokal-Schönheit den Zuhörer in diejenige Lage versetzen.

versehen, das zu empfinden, voll von dem Eindruck zu werden, der der Gegenstand des Schauspiels ist.

Als der Vorhang aufgezogen war, hörte ich ein Recitativ, eine Arie, dann wieder ein Recitativ, und wieder eine Arie, bis endlich eine andere Dekoration erschien, und Leute die mit den vorigen, die die Arien gesungen hatten, in keiner Verwandtschaft standen, anfiengen zu hüpfen: das nannte man nun das erste Ballet; nach diesen Orakelmäßigen Sprüngen, die nichts bedeuten konnten, weil sie ohne Bezug waren, folgte ein anderes Concert, wie es mir vorkam, dann wieder Tanz, und zuletzt wieder Gesang.

Das elende Recitativ, das alle Leute gähnen ließ, die abgezirkelte Arien mit ihrem pedantischen Maßstabe, von gewisser Anzahl Tacten, stummer unbedeutender Zwischenspielen und konnten mich noch nicht überreden, daß ich in der Oper, oder gar (wem fällt das ein) in einem Schauspiel sei, und ohne über eins oder das andere zu vernünfteln, gieng ich, die Ohren voll von Melodien, das Herz kalt, der Kopf unbeschäftiget, von diesem

Theater-Concert nach Haus, und staunte, daß ich nun eine Oper sollte gesehen haben.

Höre man nur eine Oper in Paris, jene Schauspieler, die das Drama keinen Augenblick vergessen. O welche Verschiedenheit von Eindruck zwischen Sängern, die agiren sollen, und zwischen wahren Akteuren, die singen!

Was den französischen Operisten vom vorigen Stile noch anlebet, ist, daß sie bisweilen vom Gegenstande des Ausdruckes ganz durchdrungen, die Stimme zu stark angreifen, und uns mit gewissen Trillern an das Alterthum erinnern; ein geringer Fehler, der sich mit der Zeit nach und nach abgewöhnen und verlihren wird, den man auch um den Preis tausend anderer dramatischen Vortheilen ihnen leicht zu gute halten kann und soll.

Der Enthusiasmus zu Paris für die Oper, die alle Wochen dreimal, Winter und Sommer ununterbrochen fortgesetzt und immer nach dem Eindruck ihrer Stüke verhältnißmäßig aber meistens zahlreich besucht wird, ist der einzige in seiner Art.

Dieser Enthusiasmus für das musikalische Drama, dessen Schönheit aufnehmlich zu werden, jeder sich becifert, verleidet der Nation fast alle Concerte, gewöhnt an Ausbruch, an sprechender Harmonik, an bedeutenden Gesang, voll von Theaterkenntniß, will jeder mit empfinden, nicht mehr bewundern. Oder — gefällt etwas: so ist es grad das Gegentheil vom Starcken. Abgestimmt von der Größe der musikalischen Dramaturen halbigen nun die Damen (deren Entscheidung hier mehr als irgendwo gilt) einem ganz kleinen unbedeutenden Rondo ihren warmen Beifall, und desto sicherer, je naiver, galanter, auch sader und tändelnder er vorgetragen wird. Ihr Geist ist zu sehr mit der hinreißenden Wirkung der Oper beschäftigt, sie lassen ihre Seel in dem Theater, und bringen nur ihre Ohren ins Concert mit.

Die äußerste Gränze dieser besonderen Liebhaberei verträgt sich freilich mit der verfeinerten Concertmusik nicht, die zwar ohne Worte, oder ohne gewissen Gegenstand des Ausdrucks oder Schilderung, aber durch eine wohlgesetzte Harmonie, sanft vorgetragenes Adagio, glänzende Fertigkeit

tigkeit in Ausübung eines Instruments auch ihre Verdienste hat, und nun in Paris miskennt wird.

Das berühmte Liebhaber • Concert, welches seines gleichen nicht in Europa hatte, ist erloschen, vielleicht deswegen, weil der Krieg, jenes traurige Zeitalter voll Dissonanzen ohne Auflösung, viele Liebhaber der Harmonie aufs Meer abberufen hat. In diesem Concerte wurden die praktische Sinfonien des berühmten Herrn Cosec mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Das Concert Spirituell wird nur auf den höchsten Feiertagen gehalten, wenn die Schaubühnen verschlossen bleiben.

Jederman läuft zur Oper, dahin drängt sich der herrschende, der einzige Geschmack aller Musikliebhaber. Von Liebhaberinnen fürs Clavier, die stark spielen, gibt es eine unnennbare Anzahl in Paris. Damen, die im Stande sind, mit jedem Claviermeister um die Wette eine schwere, vielleicht auch mit ihm seine eigene gesetzte Sonate abzuspielen, gibt es nicht wenige. Und kaum wird in Europa eine Stadt so viele Liebhaberinnen zählen können, die alle so schön, so empfindsam, (dafür sind sie gestimmt) so zärtlich sprechend, Wollust athmend,

mend, mit so naivem Anstande daher moduliren können.

Das Phantasiren, die Ausföhrung eines gegebenen Thema auf dem Clavier ist ganz unbekannt, ich glaube nicht, daß sich Eigenliebe mit einmischet, wenn ich meinen Landesleuten versichere, daß manchesmal mir Leute in Frankreich großen Beifall gehuldigt haben, weniger um mir eine Ehre zu bezeigen, als um gelehrt zu scheinen.

Die Singschule ist nicht im Flore, ich will nicht sagen ganz unbekannt. Ländelnd, angenehm, reizend etwas abzusingen, mit Ausdruck zu deklamiren, fällt keinem Frauenzimmer schwer, ob sie Liebhaberin seie, oder Söngerin, aber die Bildung der Stimme, die Tonvereinigung, das scheinbare, brillante und glänzende in der Fertigkeit, das reine Adagio, jene Musik, die Herz ohne Bezug auf die Dichtkunst zur Uebergab fodert, liegt nicht in ihrer Rehle, ihre Sprache, die die voyelles nasales hat, die durch die Nase tönet, scheint eine unüberwindliche Hinderniß zu sein, es sei dann, daß man eine neue Singschule stiftete, und den Sängern eine italienische Aussprache angewöhnte. Die

Opernsängerinnen, oder besser zu sagen, die Alt-ri-ces im musikalischen Schauspiel, singen hoch und tief, und halten sich an keinen Umfang, dahingegen kennt man keine Altistin, die sich besonders zu den tiefen Tönen bekenne.

Die Männer singen alt in den Chören und schreien wenigstens bis ins b hinauf: so hoch singen auch alle Tenoristen, und man muß die französische Sprach für wohlklingend annehmen, wenn diese Art von Gesang vergnügen soll.

Sehr tiefe Stimmen, wahre Baßstimmen gibt es in Frankreich nicht. So harmonisch sind ihre Ohren noch nicht, als ihr Herz empfindsam ist: es fällt der Nation durchaus schwer, etwas was sie auch metrisch behalten, in reinen Tönen nachzusingen. Ihre Kirchenmusik kann hieran Schuld seyn, die mit gezwungenen Mannsstimmen manchesmal in ein Zetergeschrei ausartet und einer confusen Judenschul gleichet. (Wie ist es möglich ohne Castraten, Kinder oder Frauenzimmerstimmen, einen verhältnißmäßigen Alt zum Diskant zu erzielen?)

Man tritt der Nation nicht zu nah, wenn man es beklaget, daß fast keine oder sehr wenige

Mei.

Meister sich unter ihnen vorfinden, durch welchen Abgang freilich alle Bildung leidet. Und wenn noch eine natürliche Indisposition zur Hinderniß mitwirkt. Man höre nur die Gondelfahrer in Venedig zusammen singen, einander harmonisch accompagniren, und das Ausschreien in Paris zum Vertausch, das auf 40 verschiedene Gattungen gekehrt wird, und worunter kein einziges nur einen Schatten von irgend einem musikalischen Falle, einer Cadenz enthält.

Die Provinzialstädte sind gar arm an Musik, in den grössten Städten trifft man selten ein Orchester an, das bei uns in Deutschland im kleinsten Ort besser zusammengebracht werden kann, und wer miskennt unsere viele einander so nah liegende Höfe, sogar unsere Mönchentröster, Klöster, ja Nonnenklöster, die manchesmal eine vollständige Musik mit allen Instrumenten aufführen, welche beide Seltenheiten noch immer alle italienische Kapellmeister selbst, die in Deutschland gewesen sind, bewundert haben.

Ihre Orgeln sind auch von ganz anderer Einrichtung: durchgehends groß, mit vielen Claviaturen und vielen Registern versehen, die aber unbenuzt bleiben.

Die Vox humana, die Trompete, Cornet u. d. gl. Register sind sehr gut, die andern auch mittelmäßig. Von Gamba, Violonzell- und andern feinen schneidenden Registern wissen sie nichts.

Ihre Pedale sind nicht an die Mixtur, die sie Fornitur nennen, angehenkt, ja im Pedal ist kein einziger 4 füssiger Register, dies verursacht, daß je größer und stärker die Orgel ist, desto verworrener der Bass ausfalle, und da das Pedal keine Wirkung thun kann, so darf man sich nicht wundern, warum sie es so wenig brauchen. Die gewöhnlichen Schnarregister müssen freilich ganz anders behandelt werden, als was die eigentliche Orgel-Spielart war, und deswegen hört man weder Fugen, noch Präludien, denn sie ziehen nie alle Register zusammen, nieinal Ligaturen oder Bindungen, keine vierstimmige Spielart.

Ihr sogenannter Plain chaut besteht aus Mixtur und Octav-Registern ohne Terz und Quint, und dieses unharmonische leere Geklirr mit ihrem 16 füssigen Bordun, ist eine Tortur für gesunde Ohren.

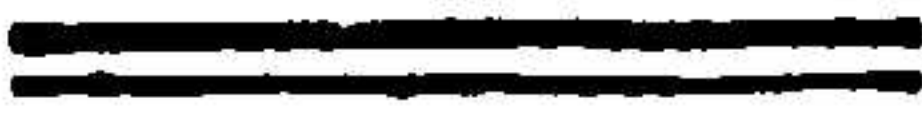
Noch eine andere Verderbniß des Geschmacks hat sich mit den Bässen eingeschlichen, daß sie
man

manchesmal auf einmal fünf oder mehr von den tiefsten Lombard-Pfeifen ganz allein zusammenstoßen, mit diesem barbarischen Gebrummel und Getöse den Donner oder die Kanonen vorzustellen suchen, worauf ein solcher enthusiastischer Beifall vom Volk erfolgt, daß man mit jedesmal ausdrütlichem Verbot den unverschämten Ausbruch ins allgemeine Händeklatschen im Tempel Gottes selbst kaum hindern kann.

Das Orchester von der Oper ist sehr stark besetzt, es besteht aus 30 Geigen, 6 Bratschen, 12 Violonzellen und 4 Contrabässen und 6 Fagotten, nebst allen möglichen Blasinstrumenten, ausgenommen die Serpent, die im Choral in den Kirchen nur gebraucht wird.

Diese große Anzahl von den Violonzellen macht eine herrliche Wirkung, und der Baß wird dadurch sehr deutlich. Der Direktor gibt mit einem Stab den Takt, und führt das Orchester durch Zeichen, sein Zuwinken, Zurufen und Bewegungen mit dem ganzen Körper bringen mehr Pünktlichkeit zu Stand, als alle vorgeschriebene Piano.

Es wird durch diese Revolution von der neuen Musik alle Tage noch stärker werden.



Um schön singen zu hören muß man nach
Italien reisen, ein musikalisches Dram sieht man
nur in Paris, und nur Deutschen sind fähig,
mit Tönen zu malen, und alle Leidenschaften auf
der Bühne stark durchdringend, aber immer
von den Lippen der Grazien ertönen
zu lassen.



N a c h r i c h t

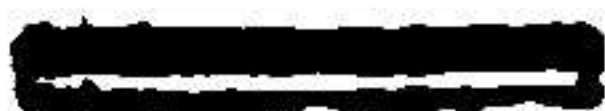
von einer musikalischen Herausforderung in Paris.

Pater Vito ein portugiesischer Mönch aus Lisbon hat im Concert spirituel ein Stabat Mater aufgeführt, welches nicht mißfiel, aber jenen Beifall lange nicht erhielt, mit welchem das Stabat mater von Hayde öfters auf Begehren ist vorgetragen worden.

Vor seiner Abreise von Paris kündigte P. Vito im Journal an, daß er nicht eher Paris verlassen könnte, bis er sich gegen seine Feinde, die ihm entweder das Stabat mater oder gar das Verdienst eines musikalischen Compositeurs absprechen, gerechtfertiget hätte.

Es wurde ein Tag und ein Haus bestimmt, um vor, und von allen Kennern, die erscheinen wollen, ein Thema anzunehmen und öffentlich auszuführen.

Hr. Vandermonde von der Academie der Wissenschaften schreibt ihm einen Brief vor, P. Vito setz in 10 Minuten die 3 obere Stimmen, das Quatro wird im Journal mit Triumph eingebracht. Abt Roussier, bei dem es vorgegangen, kündiget darauf an, daß der Bass unrichtig, dahero die Composition nicht so schmeichelhaft sei, aber um so mehr das Verdienst des P. Vito hervorleuchte.



Darauf erscheint Hr. Gosses mit einer Kritik im Journal, und zeigt, wie er es verbessert hätte.

Im folgenden Journal antwortet P. Vito, und zergliedert die Fehler, die in der Verbesserung vorkommen.

Hier folgt nun der Brief von Hrn. Gosses a) die Antwort von P. Vito b).

Was ich vom Saß des Hrn. Vandermonde, von beiden Consequenzen halte; das Quattro von

P. Vito a)

von Hrn. Gosses b)

wie ich es würde gemacht haben c)

theile ich mit der nämlichen Dienstfertigkeit meinen Landsleuten mit, als bereit ich mich bisher auch in der Abwesenheit gezeigt habe, alle mir eingeschickte Zweifel und Fragen aufzulösen und zu beantworten.

a) Brief des Hrn. Gosses.

Die Achtung für das Stabat mater von P. Vito hat mich auf alle seine Arbeiten aufmerksam gemacht: Die Achtung für das Publikum aber verbindet mich über ein vorgebliches Meisterstück, das mit so vielem Prunk im Journal ausposaunet worden, mein Urtheil öffentlich bekannt zu machen.

- 1) In einer so gelehrten Herausforderung kann man nicht schlechterdings eine Mittelstimme über die äusserste steigen lassen, wie es von dem

dem Alt im zweiten, dritten, sechsten und achten Schläge geschieht.

- 2) Auf die Art, wie der Diskant und Alt anfangen, glaubt jedermann zwei verbotene Achten zwischen dem Diskant und Bass zu hören, weil der Diskant erstlich a zum A, zweitens der Alt, der die äußerste Stimme wird, b zum B angibt, und die Wirkung hiervon ist

$$\begin{array}{c} a \text{ — } b \\ A \text{ B —} \end{array}$$

Das Viertel d im Alt ist lang noch nicht ausreichend diesen Fehler zu verdecken, vielmehr zu heben; denn das a sollte ins g eher aufgelöst seyn, als b eintritt.

- 3) Die Folge zweier weichen Tonarten G und F, im dritten und vierten Schläge ist äußerst unharmonisch.
- 4) Eine contrapunktische Ungereimtheit kann man nennen jene gleiche absteigende Bewegung aller 3 Stimmen vom dritten bis sechsten Schläge und jene eingezwungene Aushaltung beim fünften Schläge im Diskant, um jene verbotene Fünften $\begin{array}{c} a \text{ g} \\ d \text{ c} \end{array}$ zwischen dem Diskant und Tenor zu verbergen.
- 5) Die Härte des Gesanges leuchtet bei jedem Schläge dieser Tonsetzung vor, worin man nichts anders antreffen kann, als daß zur

Noch die Töne stimmen, welche hingepfeift sind, um das Papier zu schwärzen, und um die leere Taktstriche, die vermuthlich nach gegebenen Tasse gezogen wurden, auszufüllen. Dieses alles macht keinen Tonfeyer aus, und läßt uns lang noch nicht jenes Meisterstück entdecken, das man vom Verfasser des Stabat nach jener enthusiastischen Praelerei im Journal hätte erwarten sollen.

b) Antwort des H. Vito.

- 1) Die Verwackelung in Absicht auf die Höhe der Stimmen billige auch ich im allgemeinen nicht, allein diese Genauigkeit hier fällt ins kleine, und dieser Mißstand kann gleich gehoben werden, wenn man sich vorstellt, als sei die äußerste Stimm um 8 Töne höher.**
- 2) Die zwei Achten sind nur anscheinende und keine wahren, aber jene verbotene Achten bei Hrn. Gossec im sechsten Schlage zwischen dem Diskant und Bass g b und a g**

G B d c

jene verbotene Fünften im dritten Schlage sind acht.
- 3) Statt daß zwei weiche Tonarten einander folgen, enthält die Verbesserung die note sensible (nämlich den erhöhten siebenten Ton) vom F, schränkt die Harmonie auf eine unangenehme Art auf 3 Töne ein, und läßt den**

zu

Alt in d treten, während der Tenor noch e an-
 hält, und hier entspringt die Harmonie von 4⁶
 die die Italiener nicht annehmen, um so we-³
 niger, da die Vierte übermäßig ist.

4) Hr. Gosses hat ohne Aufhaltungen im ach-
 ten Schläge alle 3 Stimmen in grader Be-
 wegung hinuntersteigen lassen.

5) Auch in dem verbesserten Quatro findet sich
 Härte des Gesanges genug, man darf nur
 den Sprung des Tenor vom sechsten zum sie-
 benten Schläge sehen.

Im übrigen finde ich, daß es leicht componiren
 ist, wenn man die heißen Stellen mit Pausen aus-
 füllt, und da ich noch keine andere Meisterzüge
 von Hrn. Gosses gesehen: so muß ich gestehen,
 daß ich keinen solchen Begriff von seinem Verdienst
 habe, als dazu gehört, um meine Consequenz öf-
 fentlich zu kritisiren.

c) Ich finde die Kritik im Briefe des Hrn.
 Gosses eben so als die Vortwürfe in der Antwort
 des P. Vico gegründet, begreiffe aber nicht, war-
 um keiner von beiden nach Vorgabe des Vassers,
 der im weichen C das nemliche, freilich sehr fehler-
 hafte, vorbringt, was er im Haupttone dem zu
 weit entfernten D schon hatte, diesen Gang mit
 gleicher Harmonie befolgt habe: ich hielt also für

rathsam den vierten nach den zweiten, den fünften nach den dritten einzurichten.

Beide Ausarbeitungen scheinen mir storrigt und nichts minder als gefällig: besonders wo bei Hrn. Gosses im vierten Viertel des zweiten Schlages zum Eintritte des Bass Cis der Zwischenklang oder Versschlag f im Alt flößt. Warum auch Beide im weichen A und nicht mit genauem Besuche auf weiche D vermittels des vierten erhöhten Tones f schließen, und die zwei Fünften zu

^d
^b Ende ^d e gesetzt haben, sehe ich
 Cis Cis A nicht ein.

Die Benennung übermäßig, die P. Vito der Vierte d zu As im vierten Schlage gibt, ist unrichtig, denn alsdann müßte des zum As die große Vierte seyn, und welche wäre die kleine? Ob die

6

Italiener den Akkord von 4 ausschließen, wird ein
³
 nen Tonsezer, der Gründe, keine Auctorität kennt, wenig bekümmern, aber daß bei Hrn. Gosses im dritten Viertel der Tenor noch das C anhält, welches zum Hauptklange D die Siebente wird, und statt sich abwärts aufzulösen, hinauf in die Achte steigt, verdiente eher bemerkt zu werden. Auch halte ich nicht für rathsam, wie Hr. Gosses, im sechsten Schlage zum G seine Dreizehnte ohne vollständige Harmonie anzuschlagen, ich habe deswegen im Siebenten zur Elfte nicht die Achte sondern

Dritte

Dritte und Fünfte gegeben, und in mehrstimmigem Gange pflege ich auch eine Siebente dazu mit beizugesellen; weil durch diese so weit entfernte Uebellänge der Bezug auf den Hauptklang sonst undeutlicher wird.

In meinem Aufsatze wird man leicht merken, daß ich die Beförderung des Gesanges in allen und jeden Stimmen sorgfältig gesucht habe, daß der Alt und Tenor in Nachahmungen anfangen, keine Stimme höher als eine große Fünfte gränze, oder um 8 Töne steige, aber keine schwere Intonation bekommen habe, und daß selbst diese springe im fünften und sechsten Schlage von mehreren Stimmen ungezwungen nachgeahmt werden — Bemerkungen, die keinem Contrapunktisten unbekannt seyn dürfen.

Im achten Schlage löset die Unterhaltungssiebente sich in die verminderte auf, die Achte a steigt in die verminderte Dritte b: ich könnte diese zwei Schläge auf viel andere Arten umarbeiten, aber ein solcher Haß, den nur jemand setzen muß, der nicht selbst componiret, und bei Unterlegung der Grundstimme auf das harmonische Gefühl der wohlklingenden Simpathe vergessen kann, leidet wenig Verzierungen.

Da übrigens die von mir errichtete Tonschule, meine vergliedernde Schriften, und selbst meine praktisch arbeitende Schüler, die lebenden Zeugen sind,



sind, wie sehr ich die thätige Aufklärung und Gemeinnützigkeit musikalischer Kenntnisse schätze: so glaube ich von allem Vorwurf einer neidischen Eigenliebe um so sicherer zu seyn, als ich hiemit öffentlich bekenne, wie sehr ich durch die starke Harmonie, kraftvolle Bewegung, unerwartete Wendung in Beethovens Sinfonien erschüttert, wie sehr ich bei öfterer Anhörung des sanften Stabat mater vom P. Vico gerührt worden.

